Die erste Schule von Fontainebleau.

Ein Beitrag zur Geschichte der französischen Malerei.

Inaugural-Dissertation,

welche

nebst den beigefügten Thesen

mit Genehmigung der hohen

philosophischen Fakultät der Königl. Universität Breslau

zur

Erlangung der philosophischen Doktorwürde

Montag, den 7. März 1904, vormittags $10^1/_2$ Uhr

in der Aula Leopoldina

öffentlich verteidigen wird

Wolf-Heinrich von der Mülbe.

AGAD
LUDO BAT.
BIBL.

Opponenten:

Herr Drd. phil. **Paul Landau,**

Herr cand. phil. **Richard Kroner.**

Breslau
Buchdruckerei H. Fleischmann
1904.

Meinen lieben Eltern

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41543101_0032

Die unumschränkte Monarchie in Frankreich bildete lange Zeit den Mittelpunkt der Bewegungen Europas. In der Kunstgeschichte spricht sich dieser Einfluss zum ersten Mal unter Ludwig XIV. aus. Es ist genugsam bekannt wie es das Verlangen und der Stolz ausländischer Fürsten war ihre Höfe zu Abbildern von Versailles zu gestalten. Das bedingte den Einfluss, ja die Nachahmung französischer Kunst und wir sehen hier zum ersten Mal eine ihrem Wesen nach französche Malerei in den Gang der europäischen Kunstgeschichte eingreifen. Eine solche Malerei aber hätte auch ein mächtiger Fürst wie Ludwig XIV. nicht über Nacht ins Leben rufen können. Gärten hatte der roi soleil aus der Öde hervorgezaubert, Kunst aber bedarf eines längeren organischen Wachstums, kein Wille und sei es der des mächtigsten Herrschers vermag es sie ohne dieses notwendige Werden entstehen zu lassen. So erhebt sich auch der Kunst gegenüber, die unter Ludwig XIV. blühte, die Frage nach ihrer Vorgeschichte und die Frage wo liegen ihre Wurzeln? Es ist nur natürlich, dass diese als zu einer von absolutem Geiste durchtränkten, höfischen Kunst gehörig in der Regierungszeit eines Fürsten entspringen, der sich eine noch nie dagewesene Autorität in seinem Lande schuf, in der Zeit Franz I. Es ist die erste Schule von Fontainebleau, in der wir die Anfänge dieser Entwickelung zu suchen haben. Eine Monographie eben dieser Schule zu schreiben liegt nicht in meiner Absicht. In einer solchen müssten Architektur und Skulptur in gleicher Weise hier Berücksichtigung finden.

Hier soll versucht werden die Bedeutung der ersten Malerschule von Fontainebleau für die Geschichte der französischen Malerei darzustellen, sowie Entstehung dieser Schule zu schildern. Beides, Bedeutung und Entstehen eines kunstgeschichtlichen Ereignisses steht in engem Zusammenhang mit den voraufgehenden Zeiten. Für die Entstehung ist das ohne weiteres einleuchtend, aber auch die Bedeutung einer Kunst besteht ja nicht nur darin, in wie weit sie der Ausdruck ihrer Zeit ist und den Grund legt zu ferneren Entwickelungen, sondern auch in dem was sie an neuen Errungenschaften bringt. Es geht das Hand in Hand. Denn wenn schon ein grosser Teil der Entstehungsbedingungen einer Kunst überhaupt in ihrer Vergangenheit liegt, so wird man, indem man untersucht, wie sie aus dieser herauswächst oder sich im Gegensatz zu ihr entwickelt, mit dem besseren Verständnis auch eine tiefere Würdigung erlangen.

Indem nun die erste Schule von Fontainbleau in den Mittelpunkt unserer Betrachtungen rückt, gewinnen wir ihr gegenüber drei Gesichtspunkte. In einem ersten Abschnitt mag versucht werden, die dem Auftreten der Schule von Fontainbleau voraufgehenden Zeiten darzustellen, denn es scheint mir, dass das eben gesagte auf dieses Ereignis der Kunstgeschichte in ganz besonderem Masse anzuwenden ist. Ich hoffe, dass diese Betrachtung ein Licht auf die Möglichkeit und Notwendigkeit des Entstehens der Malerschule gerade in ihrer Zeit werfen möge, durch die ihr künstlerischer Charakter so wesentlich bedingt ist. Zudem ist die Bedeutung der Schule so fundamental, dass sie nur im Gegensatze zu der ihr voraufgehenden Kunst gewürdigt werden kann. Vielleicht gewinnt dieser Abschnitt über seine Notwendigkeit hinaus noch dadurch an Interesse, dass die Forschung über die Malerei des XIV. und XV. Jahrhunderts in Frankreich sehr jung ist, sodass ich wohl mit Recht der Überzeugung sein darf, dass hier zum ersten Male in deutscher Sprache versucht wird, diese Periode auch nur etwas genauer darzustellen. Im zweiten Abschnitt

soll dann zu zeigen versucht werden, was die Werke von Fontaibleau Neues, welche Errungenschaften sie brachten und vor allem wie ihre Zeit sich in ihnen ausdrückt, denn das umfasst beides: Entstehen und Bedeutung. Den auf sie folgenden Zeiten aber hinterlässt jede Kunst ihren Besitz, aus dem diejenigen Elemente das wertvolle Erbe bilden, die weiter zu entwickeln im Geist und in den Werdegesetzen der betreffenden Zeiten liegt.

Daher wollen wir in der Schlussbetrachtung einen Blick darauf werfen, welche Elemente von den folgenden Zeiten, besonders von der zweiten Schule von Fontaibleau weiter entwickelt wurden und wie dies geschah. Damit werden wir auch wieder auf die Anregung zurückkommen, von der unsere Betrachtung ausging, denn wir werden den Weg sehen, der im Laufe der Zeiten von Fontainebleau nach Versailles führte.

I.

Dass man in dem Spezialkatalog der Ecole française[1]), den man noch heute im Louvre kauft, die Bilder Fouquet's unter den „inconnus" findet, mag ein Licht darauf werfen, wie jung die Forschung über die französische Malerei vor dem XVI. Jahrhundert ist. In der Tat, hat diese Forschung mit den grössten Schwierigkeiten zu kämpfen. Die Kunstwerke selbst sind ziemlich selten, die Namen der Maler, die man in Quellen — besonders Rechnungen — findet, sind etwas häufiger, in den meisten Fällen scheint es aber schier unmöglich, plus que problématique, eine Verbindung zwischen diesen Namen und den erhaltenen Bildern herzustellen. Da nun dieser Sachverhalt der Kombination weiten Spielraum lässt, begegnet man in den französischen Werken den widersprechendsten Auffassungen. Manche Schriftsteller berufen sich auf das doch nur mit grösster Vorsicht in Betracht zu ziehende ästhetische Urteil der Zeitgenossen jener Kunstperioden und mischen sich dann noch Gefühle, die mit der Wissenschaft nichts zu tun haben, mit hinein, dann entstehen Urteile, wie das Arsène Alexandre's über die französische Malerei im XV. Jahrhundert, das dahin lautet: „Das XV. Jahrhundert (französischer Malerei) bedeutet eine der höchsten Blüten französischer Kunst und der Kunst überhaupt . . . . . von den Nachbaren war nur noch Affektiertheit und

[1]) Frédéric Villot. Notice des tableaux (Louvre) Troisième partie École française. Paris 1855 und 1864.

Unnatürlichkeit zu lernen[1])." Vom XIV. Jahrhundert behauptet er: „Die Geschicklichkeit ist fast schon zu gross und sicher und gibt dieser Zeit mehr als eine Ähnlichkeit mit der Kunst der klassischen Zeiten"[2]). Wenn ich dagegen die Ansicht Dimiers halte, der eine französische Malerei vor dem XVI. Jahrhundert überhaupt so gut wie leugnet[3]), so mag dass genügen um darauf hinzuweisen, auf welche Schwierigkeiten man stösst, wenn man sich ein Bild jener Epoche machen will. Ich werde mich im Folgenden nur an die Tatsachen halten, die mir wissenschaftlich unumstösslich festzustehen scheinen, sowie an die wenigen überkommenen Kunstwerke selbst, wobei es natürlich nur auf ein Gesamtbild abgesehen ist und nicht auf Vollständigkeit der Angaben, die ja auch gar nicht im Rahmen der Betrachtung liegt.

Die politische Geschichte Frankreichs[4]) strebt auf die Entwickelung der königlichen Macht hin. Drei Fürsten sind Merksteine auf diesem Wege: Philipp der Schöne, Franz I. und Ludwig XIV., sie sind es auch in der Geschichte der französischen Malerei, da deren hauptsächlichster Förderer immer der König war. Es ist sehr interessant und wichtig zu verfolgen, wie die Entwickelung der Malerei parallel geht mit dem immer vollständigeren Zusammenschluss Frankreichs unter einem mächtigsten Fürsten und mit dem Wachsen der königlichen Macht.

---

[1]) Arsène Alexandre Histoire de la peinture française Paris. S. 20.

[2]) Dasselbe. S. 15.

[3]) L. Dimier. Le Primatice. Paris 1900. S. 30. „— peintres supposés, dont tout le mérite, au dire de leur apologistes, aurait éte, s'ils eussent existé dé n' être ni brillants, ni savants, ni hardies, ni aisés, ni féconds, toutes vertus exécrables, s'il faut les en croire".

[4]) Hier wie im folgenden beziehe ich mich bei meinen Ausführungen über die politische Geschichte Frankreichs im wesentlichen auf die „Französische Geschichte" von Leopold Ranke.

Schon früh knüpfen sich die Geschicke dieser beiden Entwickelungen aneinander, schon früh sehen wir den König als Patron der Malerei, schon früh ist diese auf die Fürsorge des weltlichen Fürstentumes hingewiesen.

Nachdem die Entwickelung der kirchlich-dekorativen Malerei des V. Jahrhunderts[1]) durch Einwandererungen und Kriege unterbrochen war[2]), erhob Karl der Grosse den malerischen Schmuck der Kirchen zu einem Gesetz[3]), das erst im XI. Jahrhundert wieder vergessen wurde. Aber die Kirche förderte diese Kunst nicht, unter ihrem Einfluss verlor die Kunst an Grösse. Les artistes se copient l'un l'autre sans pudeur grâce à la servitude où les tient l'autorité cléricale, pui préfère l'immobilité de ses traditions au progrès de l'art[4]). Am Ende des X. Jahrhunderts beginnt jene Bewegung, welche gegen den Schmuck der Kirchen als gegen einen unfrommen Luxus eifert und deren Höhepunkt in die Zeit des heiligen Bernhard fällt[5]).

So verhielt sich die Kirche gegen die Malerei, schon bevor sie dieser mit dem gotischen Stil überhaupt ungünstige Bedingungen entgegenstellte. Noch zwei Punkte sind wesentlich. Je mächtiger der König wurde, desto mehr Geld entzog er der Kirche zu seinem Vorteil, direkt sowohl, wie indirekt. Dergleichen freilich könnte man auch von den anderen mächtigen Fürsten Frankreichs sagen,

---

[1]) Arsène Alexandre a. a. O. S. 6. „Gregoire de Tour konstatiert freudig, dass mehr als eine Kirche ganz von einheimischen Künstlern gebaut und geschmückt sei". Ferner Charles Blanc Histoire des peintres Einleitung u. Paul Mantz La peinture française. Einleitung S. 29.

[2]) Paul Mantz a. a. O. S. 30.

[3]) Paul Mantz a. a. O. S. 33.

[4]) Charles Blanc. a. a. O. Einleitung.

[5]) Paul Mantz a. a. O. S. 75. Über die dekorative Malerei des Mittelalters vergl.: auch Theophilus Presbyter. Diversarum artium schedula. Es sei bemerkt, dass diese Abhandlung 1774 von Lessing herausgegeben wurde, der daran seine Ansichten über das Alter der Ölmalerei knüpfte. Vergl. Erich Schmidt Lessing. Berlin 1892. II. S. 257 ff.

deren glänzende Hofhaltung oft der des Königs nichts nachgab, aber diesen gegenüber richtet sich die Frage der nationalen Kunstentwickelung deshalb einzig an den König, weil nur dieser imstande sein konnte ein Zentrum zu schaffen, ohne das die Entstehung einer einheitlichen französischen Malerei unmöglich war. Eine Bedingung, deren Erfüllung für Frankreich umso unerlässlicher scheint, als gerade dies Land, dessen Volk aus den verschiedensten Mischungen entstanden war, den Einflüssen von Norden und Süden so offen stand, dass es künstlerisch in zwei Gebiete zerfallen können, — eine Gefahr die ja auch potitisch wiederholt gedroht hat. Bedenkt man hiernach noch, wie die französischen Könige mit dem Wachsen ihrer Macht mit der politischen Stellung auch die Kultur ihres Landes gefördert haben, so erscheint es nur als eine Bestätigung dieser Betrachtungsweise, dass unter die Regierung Philipp des Schönen ein bedeutender Wendepunkt der Kunstgeschichte fällt.

Die Emanzipation Frankreichs vom Zusammenhange mit Germanien hatte sich vollzogen, als die Capetinger zur Regierung gelangten, ein Geschlecht, das nur im eigenen Lande wurzelte und keine Berechtigung noch Hilfsquellen ausserhalb der Grenzen hatte. Das nächste Ereignis von solcher Bedeutung war, dass sich alle Kräfte zu den Kreuzzügen verbinden konnten, die so „die ersten Taten der nach vielfältigen Völkerkämpfen und Völkermischungen gebildeten Nation“ wurden. Aber während dieser Zeit rief die Selbständigkeit der Grossen fortwährende innere Unruhen und Kriege hervor. Es ist das Verdienst der Könige bis Ludwig IX. und vor allem eben dieses Herrschers Ruhe und Ordnung im Lande hergestellt, den öffentlichen Frieden ohne Ansehen der Person durchgeführt und alle dem Recht und ihrem Gerichte unterworfen zu haben. Aber auch Ludwig IX. hat nicht den feudalen Staat gebrochen, sondern ihm nur eine der gesellschaftlichen Ordnung entsprechende Gestalt verliehen. Erst durch die Zeit seines Nachfolgers weht „der

schneidende Luftzug der neueren Geschichte". Philipp der Schöne war eine rücksichtslose Natur, er brach mit vielem Überkommenen. Hatte man bisher mit Kaiser und Papst in Frieden gelebt, so wendet er sich gegen den einen und durchbricht den alten Bund mit dem andern. Ludwig der Heilige hatte auf einem Kreuzzuge seinen Tod gefunden, Philipp IV. aber waren die Unternehmungen im Morgenlande verhasst, er liess die Tempelritter verbrennen. Der Gedanke der Macht und Herrlichkeit von Krone und Reich ging ihm über alles. Seine Erlasse sind zahllos, handeln meist von den Rechten und Befugnissen der Krone, aber auch von der natürlichen Freiheit aller Menschen und von der Emanzipation der Leibeignen. „Die neue Zeit begrüsst in ihm die Morgenröte ihres Tages".

Auch in der Malerei jener Zeit regt sich neues Leben. Unter dem Fürsten, der nichts vom Osten wissen wollte, der über die Freiheit der Hörigen nachdachte, macht sich die Kunst frei vom Byzantinischen, frei von den drücken-Fesseln des starren Stiles. Ein Beispiel wird das klar zeigen. Die Wandmalereien der église de Saint-Savain (Vienne) aus dem XII. Jahrhundert[1]) zeigen uns die Jungfrau mit dem Kinde noch in ganz byzantinischer Steifheit. Christus sitzt gerade mitten auf dem Schosse der Maria, beide streng von vorn, die Körperlinien beider genau parallel. Wie anders sieht derselbe Vorwurf um 1300 in der Apsis der Kirche von Montmorillon aus[2]). Welch Leben ist da in die Figuren gekommen! Die Körper fangen an sich zu bewegen, noch unbeholfen wie die Glieder eines lange Gefesselten, Maria neigt das Haupt, das Kind sitzt seitlich, es drückt mit der Rechten der heiligen Katharina ein Diadem auf die Stirne, während die Mutter seine Linke innig an die Lippen presst. Auch

[1]) Paul Mantz a. a. O. S. 76. Reprod. in Gelis-Didot et Laffilée. La peinture décorative en France. Paris.

[2]) Paul Mantz a. a. O. S. 106. Reprod. ebenda.

hier war „mehr Liebe“ in die Kunst gekommen. Es ist ein Bedürfnis die Formen zu mildern, das diese Änderung hervorgebracht hat, es ist das gleiche Bedürfnis, das damals Italien bewegte; und die künstlerische Möglichkeit den neuen Gedanken Form zu geben kam den Franzosen von Italien, das in der Lösung des Problems vorangeeilt war. Schon unter Ludwig IX. hatten die Maler der Auvergne, besonders die, welche die cathédrale de Puy schmückten, einen gewissen italienischen Charakter[1]). Der Bruder des heiligen Ludwig hat in Florenz die Madonna Rucellai gesehen[2]). So waren die Blicke nach Italien gewandt, aber der erste, der dem Gedanken die Tat folgen liess, war Philipp der Schöne. Dass er, der mit dem Papst so wenig in Frieden lebte, 1298 seinen Maler Étienne d'Auxerre nach Rom sandte ist die erste nachweisbare Verbindung mit Italien[3]). Dieser Maler hat als Gesandter des Königs in Rom von Giotto sprechen hören müssen, dessen junger Ruhm damals alle erfüllte. Was Étienne von Werken auf seiner Reise gesehen weiss man nicht, ebenso wenig andere Einzelheiten, aber seit 1308 finden wir drei römische Maler Philippe Rizuti, dessen Sohn Jean Rizuti und Nikolas Desmarz in in den Diensten des Königs mit der Innendekoration des alten Schlosses von Poitiers beschäftigt[4]). Was sie malten ist für immer verloren, aber andere Malereien, deren Entstehung im Beginn des XIV. Jahrhunderts als sicher gilt, die der Kathedralen von Clermont und von Cahors[5]) zeigen in ihrer Formgebung und ihrem relativen Bewegungsreichtum deutlich eine schnelle Belebung der französischen Kunst unter italieni-

[1]) Paul Mantz. a. a. O. S. 109.

[2]) Paul Mantz. a. a. O. S. 104.

[3]) de Champeaux. Histoire de la peinture décorative. S. 132.

[4]) de Champeaux. a. a. O. S. 133 und Bernard Prost Gazette des Beaux-Arts 1887. Quelques documents sur l' histoire des arts en France.

[5]) Paul Mantz. S. 124—136 u. Arsène Alexandre a. a. O. S. 18.

schem Einfluss. Unter Philipp IV. verlegte auch der Papst 1309 seinen Sitz nach Avignon. Die Anwesenheit Giottos daselbst ist bestritten, nicht aber die des Simone di Martino, des Freundes Petrarkas[1]).

Wir wissen, dass alle Malereien des päpstlichen Palastes von Italienern ausgeführt wurden[2]). Die Fürsten liessen das Beispiel des Königs nicht unberücksichtigt. Es liess zum Beispiel Amadée de Savoie 1316 die Galerie seines Schlosses Chantilly bei Paris durch einen Italiener, Jean Fournier de Pignerol genannt, malen[3]). Derselbe Fürst beschäftigte den Florentiner Giorgio dell' Aquila und Gregorio de Venise, die die Dekorationen von Chambéry, Chillon und Hautecombe ausführten[4]). Es ist eine Zeit allgemeinen Aufblühens und die Anzahl der Aufträge, wie zum Beispiel die der Comtesse Mahaut d'Artois ungeheuer gross[5]). Da stört diesen Beginn regster Entwickelung ein nahezu vernichtendes Ereignis, das das Land in allgemeine Verwirrung stürzt, die englischen Kriege (1339 bis 1456).

Die Bedingungen, die das Aufblühen der Kunst hervorgerufen hatten, wurden aufgehoben und solange sie nicht wieder hergestellt waren, blieb eine entsprechende Weiterentwickelung der Malerei unmöglich. Das macht das Auftreten der Schule von Fontainbleau verständlich. Nur daraus ist zu verstehen, dass eine ähnliche Entwickelung nicht früher eingesetzt hat und dass, als die neue Bewegung dann durch vom Auslande her gerufene Künstler begonnen wurde, diese in so unglaublich kurzer Zeit in

[1]) de Champeaux. S. 148 u. 149.

[2]) Paul Mantz. S. 145.

[3]) de Champeaux. a. a. O. S. 134. Über durch französische Schreibart entstellte italienische Namen, vergl.: Dr. v. Geymüller. Baukunst der Renaissance in Frankreich. Handbuch der Architektur. Baustile Bd. 6. Heft 1. S. 59. Stuttgart 1898.

[4]) Dufour et Rabat. Artistes de la Savoie.

[5]) de Champeaux. a. a. O. S. 135.

einem Lande die Alleinherrschaft erlangen konnten, das doch schon im XIV. Jahrhundert angefangen hatte seine Malerei zu entwickeln.

Als der letzte der Söhne Philipps IV. gestorben war, forderte der Sohn seiner Tochter Eduard III. König von England die französische Krone als sein Erbteil. Die Pairs und Barone Frankreichs aber wollten nicht unter englische Herrschaft, sie erkannten den nächsten Seitenverwandten Philipp von Valois an. Nun folgt eine Zeit fortwährenden Krieges, innerer Unruhen, deren „eternelle incertitude du lendemain paralysa étrangement l'effort des gens d'esprit", und die die Kunst ihrer Beschützer auf mancherlei Weise beraubte. Zwar fallen in den Beginn der englischen Kriege noch viele grosse Aufträge, denn der Anlauf, den man genommen, war zu stark, als dass er so sehnell hätte gehemmt werden können. So konnte noch 1350 Jean Coste im Schloss von Vaudreuil bei Pont de l'Arche im Auftrage Johann II. den grossen Saal mit der Darstellung der „ystoire de la vie de César" — eine bemerkenswerte Wahl des Stoffes — schmücken[1]), so beschäftigte Jean de Berry im Château de Nouette (situé près d'Issoire) italienische Künstler[2]). Das Portrait des Jean le Bon, dem Girard d'Orleans zugeschrieben[3]), zeigt die Tätigkeit französischer Meister und weist gleichzeitig durch die scharfe Medaillenstellung des Profils nach Italien. Auch ist in Betracht zu ziehen, dass man solange der Papst in Avignon war, also bis 1377, dort in italienischer Atmosphäre lebte. Aber bald macht sich der Einfluss der politischen Ereignisse überwiegend geltend. In den blutigen Kämpfen fielen viel Prinzen und Herren[4]), der König ward gefangen, wenige vornehme Häuser gab es, die nicht einen Toten zu beklagen gehabt hätten.

[1]) Paul Mantz. a. a. O. S. 147.
[2]) de Champeaux a. a. O. S. 137.
[3]) Paul Mantz. a. a. S. 149.
[4]) In der Schlacht bei Crécy 1346, allein 11 Prinzen, 80 Hern u. 1200 Ritter.

Nicht allein die nach aussen vorherrschende und aggressive Stellung Frankreichs ging verloren, auch auf das Innere übten der Krieg und seine Folgen eine zersetzende Wirkung aus. In den Wirren konnte sich eine allgemeine Reaktion gegen die Macht der Krone geltend machen. Und um die Zerrissenheit des Landes zu vollenden traten die Parteien mit dem Erbfolgestreit in verschiedene Beziehungen. Der König hielt es mit den Grossen, durch die er die Krone erlangt hatte, Eduard III. nahm die Partei der Städte, Die Unzufriedenheit des Volkes legte alles Unglück der Regierung zur Last und es dauerte nicht lange, so schritt es zu gewaltsamen Massregeln. Die Greuel der Jacquerie fallen in diese Zeit. Dann kam gar in dem Frieden von Bretigny ein Drittel Frankreichs überhaupt an England. Nach der kurzen Ruhe unter Karl V. entbrannten unter seinem regierungsunfähigen Nachfolger alle Leidenschaften wieder auf das heftigste. Niemand war seines Eigentums sicher. Im Jahre 1418 endlich nahm die Bürgerschaft ihre grässliche Rache an den Armagnacs. Im Jahre 1415 fielen in der Schlacht von Azincourt 8000 Edelleute. So forderten die inneren, wie die äusseren Kriege unendliche Opfer. Und dennoch bestand die Wut der Parteien unter den Prinzen von Geblüt fort. Als Herzog Johann von Burgund ermordet wurde, sagte sich sein Sohn vom Dauphin los, ergriff die Partei der Engländer und Heinrich V. wurde in Paris glänzend empfangen.

Dass diese Ereignisse, alle Interessen in Anspruch nehmend, die im XIV. Jahrhundert begonnene Entwickelung unterbrechen mussten, ist klar. In solcher Zeit konnte die Sonne nicht scheinen um aus den Blüten Früchte zu reifen. Wer wäre in jenen Tagen des Todes und des Schreckens imstande gewesen, wer hätte auch nur Lust dazu gehabt, an den malerischen Schmuck seines Schlosses zu denken, wo er seines Lebens und Eigentums nicht sicher war? So kam die französische Kunst von dem eingeschlagenen Wege ab, ihre romanische Tendenz sich

in einer grossen, dekorativen, das heisst das Leben schmückenden Malerei zu entwickeln wurde unterdrückt. Und dieser Weg war der, den sie gehen musste, der ihr natürliche gewesen, sobald es ihr möglich war nahm sie ihn wieder auf. Mit einer grossartigen Entwickelung setzt da die Malerei wieder ein und gleichzeitig findet die Kunst der Zwischenzeit ein jähes Ende, in der kein Fortschritt für die Entwickelung einer französischen Malerei zu bemerken ist, der Kunst keine neuen Wege eröffnet wurden. In dieser Unterbrechung ist ein Unglück der französischen Kunstgeschichte zu sehen, nicht aber, wie manche französische Schriftsteller meinen — worauf ich im zweiten Abschnitt kommen werde — in dem italienischen Einfluss des XVI. Jahrhunderts.

Als die weltlichen Fürsten weder Zeit noch Mittel mehr hatten, musste sich die Malerei an die Kirche wenden. In ganz kirchlichem Sinne malt man nun, nicht schmückende Bilder werden mehr geschaffen, nur noch Andachtsbilder. Kein Bild erweiterte mehr jenen mit der „ystorie de la vie de César" berührten Stoffkreis, kein Bild aus den antiken Mythen wurde im ganzen XV. Jahrhundert in Frankreich gemalt. Keiner Venus begegnet man in den Bildern dieser Zeit, in Frankreich war sie vor Mars geflohen, keiner Flora, denn ihre Kinder waren auf den Schlachtfeldern zerstampft und zertreten worden. Nur eine Gruppe von Bildern findet man bis über die zweite Hälfte des XV. Jahrhunderts hinaus in Frankreich, die an italienischen Einfluss mahnt: Totentänze und Darstellungen des jüngsten Gerichts. 1424 entstand durch unbekannte Hand in Paris im charnier des Innocents ein Totentanz[1]) und „auprès de là on apercevait la scène lugubre des trois morts et des trois vifs, die an das dem Orcagna zugewiesene Bild des Campo Santo gemahnt[2])". Ungefähr gleichzeitig liess Louis d'Orléans, der Neffe des Duc de

[1]) Paul Mantz a. a. O. S. 192 u. 193.
[2]) de Champeaux a. a. O. S. 144.

Berry, in der chapelle des Célestins ein jüngstes Gericht mit Paradies und Hölle malen[1]). Ein übrigens unbekannter Maler Maisoncelle schuf 1436 die „Danse des Morts" in der Sainte-Chapelle zu Dijon[2]).

Zwischen 1450—1461 fällt die Ausführung der „Danse des Morts de la Chaise-Dieu" (Auvergne)[3]), ein uns noch erhaltenes Kunstwerk. Endlich haben wir noch einen Totentanz in der Kapelle von Kermaria (Côtes du Nord)[4]). Was Paul Mantz von dem Totentanz des Innocents in Paris sagt, mag man auf alle diese Darstellungen beziehen können. Er nennt ihn „bien d'accord avec l'esprit du temps" und meint „c' était un cri de douleur plein d'ironie — —, dont la moralité satirique enseignait que toutes les conditions humaines sont sujettes aux caprices de la grande faucheuse, pensée qui fut reprise bien des fois et qui fut une des réligions du XVe. siécle". Mit solchen Werken klingt der erste Einfluss Italiens aus, zur Zeit Fouquets begegnet er sich mit einem neuen, doch von diesem wird später zu handeln sein. Dass der Einfluss Italiens in jener Zeit nicht stärker war, ist übrigens kein Wunder. Italienische „Frührenaissance" schreibt Wölfflin, „das heisst feingliedrige, mädchenhafte Figuren in bunten Gewändern, blühende Wiesen, wehende Schleier, luftige Hallen mit weitgespannten Bogen auf schlanken Säulen, Frührenaissance heisst alle Kraft der Jugend, alles Helle, Muntere, alles Natürliche, Mannigfaltige[5])." Was konnte eine solche Kunst dem damaligen Frankreich lehren, das selbst nicht imstande war, in grossem Umfange künstlerisch tätig zu sein, Probleme zu lösen, fortzuschreiten. Die wenigen Künstler, die von Italien kamen, erfüllt von dem Geist

---

[1]) de Champeaux a. a. O. S. 145.

[2]) Paul Mantz a. a. O. S. 189.

[3]) Arsene Alexandre a. a. O. S. 22 und Paul Mantz S. 197 u. 198.

[4]) ebenda.

[5]) Heinrich Wölfflin, die klassische Kunst. München, 1901. S. 2.

ihrer Heimat, wie konnten sie sich mit den Franzosen verständigen? Sie konnten nicht Einfluss dadurch gewinnen, dass sie dem französischen Geist Ausdruck gaben, denn dieser konnte ihnen nichts Darstellungswertes sagen. Und wiederum mussten den Franzosen ganz italienische Bilder vollkommen unverständlich bleiben. Sie wollten ganz andere Dinge malen. Schon im Ende des XIV. Jahrhunderts hatte sich ein bedeutungsvoller Stoffwechsel vollzogen.

Hatte man vorher thronende Jungfrauen umgeben von begnadeten Heiligen und seeligen Engeln gemalt so ging man nun zu Matyrien, Kreuzigungen und Kreuzabnahmen über. Tod und Wunden halten auch in der Malerei ihren Einzug. Und da man viel Tod und viel Wunden gesehen hatte, fing man an sich an die Realistik der Niederlande zu wenden. Noch anderes führte dahin. Unter Karl V. der die Buchmalerei liebte, begann eine neue Bewegung in dieser Kunst[1]), die im XV. Jahrhundert ihre Triumphe feiern sollte. Von hier an kann man verfolgen, dass in jener Zeit, deren äussere, grosse Verhältnisse so drückend und drohend waren, sich die Blicke in die kleinen Dinge des Lebens versenkten. Hatte man in glücklichen Zeiten die Sprache grosser Linien genossen, in den schmerzlich erregten Tagen suchte man in der Malerei die tiefe Seeleninnigkeit der Gotik. Das alles wies nach den Niederlanden und die äusseren Verhältnisse kamen diesen Bedürfnissen entgegen. Ein jüngerer Sohn König Johanns war Herzog von Burgund geworden und hatte durch seine Heirat mit der Erbtochter von Flandern die Herrschaft seines Hauses in den Niederlanden begründet. Unter ihm Philippe le Hardi, unter Jean sans poeur und Philippe le Bon „la frontière du nord n'éxistait pas.“ Dieser Einfluss konnte natürlich nur wachsen, als Jan van Eyk 1425 in die Dienste Philipp des Guten trat[2]), eine

[1]) Paul Mantz. a. a. O. S. 154.
[2]) Paul Mantz. a. a. O. S. 180.

Verbindung die sich so direkt wohl zum letzten Mal geltend machte als 1451 „le chancelier Nicolas Rollin chargait Rogier van der Weyden de peindre le merveilleux polyptique qu'on admire encore à l'hôpital de Beaune[1])". Selbst wenn, trotzdem der gotische Geist Nordfrankreichs in seinem Baustil fast alles zum Ausdruck gebracht hatte, was er aus sich heraus zu empfinden vermochte, damals noch eine Notwendigkeit bestanden hat, sich auch malerisch mit der Gotik auseinander zu setzen, — einen Anfang konnte eine solche Kunst im XV. Jahrhundert nicht mehr bedeuten, sie konnte nur noch fähig sein den Abschluss der gotischen Kunst zu schaffen. Das umsomehr, als wir annehmen müssen, dass die französische Malerei auf diesem Gebiete erst um die Mitte des Jahrhunderts einsetzte, denn alle Bilder dieses Stiles, die in der ersten Hälfte des Jahrhunderts in Frankreich entstanden, wenigstens alle von denen wir Kunde haben, sind von Niederländern gemalt. Die Franzosen mussten erst die neue, hochausgebildete Kunstsprache lernen und überdies war ihnen der niederländisch-realistische Geist, der das Leben so liebte, doch innerlich fremd. Erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts scheinen die Franzosen den niederländischen Stil zu ihrem Eigentum gemacht zu haben. Wir wissen nicht, wer die schönen Malereien in der chapelle de l'hôtel de Jaques Coeur in Bourges (um die Mitte des Jahrhunderts entstanden) geschaffen hat. Man hat unbegreiflicher Weise einmal an italienischen Einfluss gedacht[2]), aber ihr niederländischer Ursprung ist nunmehr wohl sicher. Alexandre glaubt sie einem Künstler der van Eyk Schule zuschreiben zu müssen, de Champeaux möchte sie gern mit dem Namen Jacob de Litemont verbinden[3]), wohl damit man sich doch einmal bei einem der vielen Malernamen aus dem XV. Jahrhundert, denen man keine Werke zuer-

[1]) Paul Mantz. a. a. O. S. 192.
[2]) Paul Mantz a. a. O. S. 199.
[3]) de Champeaux a. a. O. S. 150.

teilen kann, etwas denken könne; aber auch er hält die Malereien für unstreitig niederländischen Ursprungs, welcher Ansicht auch ich unbedingt beistimme. Denn die ohne jeden Versuch einer Begründung ausgesprochene Ansicht von Paul Mantz[1]) c'est une oeuvre française ist weiter von keiner Bedeutung.

Ich gehe auf die eben erwähnten Malernamen nicht näher ein, weil es mir zwecklos erscheint eine Reihe von Namen aufzuzählen, mit denen man auch nicht im entferntesten den Begriff eines Kunstwerkes verbinden kann. Von der Mitte des Jahrhunderts an aber kennen wir sowohl Maler, denen Kunstwerke mit Sicherheit zugeschrieben sind, als auch Bilder, deren französischer Ursprung nicht mehr zweifelhaft sein kann. Es ist sehr bezeichnend, dass in dieser Zeit die englischen Kriege ihr Ende erreichten und Roger van der Weyden in Frankreich malte. Dieser Künstler, dessen einziges Thema das Leiden des Erlösers war, scheint dem immer noch unter inneren Kämpfen schwer leidenden Frankreich die niederländische Kunst verständlicher gemacht zu haben, als das Jan van Eyk gekonnt hatte. Freilich der erste Künstler, von dem wir Bilder kennen ist 1415 in Tours geboren und weilte 1481 nicht mehr unter den Lebenden[2]). Der Höhepunkt seines Könnens fällt in die Mitte des Jahrhunderts, es ist Jean Fouquet. Unseren Betrachtungen haben die Werke dieses Künstlers wenig zu sagen. Sein Bestes leistete er unstreitig in der Miniaturmalerei. In seinen Bildern ist er reiner Gotiker im Empfinden, reiner Niederländer in der der Ausführung. Aber die beiden Portraits in Louvre Juvénal des Ursins und Charles VII[3]) haben in der Zeichnung noch etwas ungeschicktes und sind in der Farbe

---

[1]) Paul Mantz a. a. O. S. 199.

[2]) F. A. Gruyer. Musée Condé. Notice des peintures Paris 1899. S. 139.

[1]) Louvre. Catalogue sommaire des peintures Paris 1902. Nr. 288 u 289.

ölig und schwer. Auch die Vierge avec l'Enfant Jésus, das Porträt der Agnes Sorel, hat Ungeschicklichkeiten in der Ausführung, die selbst Paul Mantz[1]) zugesteht. Als das beste seiner Werke erscheint mir das Porträt des Étienne Chevalier der Berliner Galerie[2]), in dem les préoccupations du temps sont si bien écrites. Unseren Betrachtungen freilich sagt auch dies Bild nicht mehr, ja nicht einmal so viel, als die späteren Bilder des Jahrhunderts. Übrigens hat Roger van der Weyden auf Jean Fouquet, der ihm, wie de Champeaux meint, vielleicht noch in Rom begegnet ist, keinen Einfluss gehabt.

Auf die späteren Maler aber scheint dieser Niederländer gewirkt zu haben. Zeichen dafür, dass viele französische Bilder früher dem Roger zugeschrieben waren, so zum Beispiel le buisson ardent von Nicolas Froment (cathédrale d'Aix) und Donateur assisté par St. Victor (in Glasgow)[3]). Von dem zweiten Bilde kann man allerdings sagen il prolonge le thème von Fouquets Étienne Chevalier, aber doch nur inhaltlich, etwas, das auch nur einer Schule ähnelte, hat der Maler aus Tours nicht hinterlassen. Der Einfluss Roger van der Weyden's spricht sich noch viel klarer in einem früheren Bilde von Nicolas Froment aus, der Resurrection de Lazare (Florenz, Uffizien). Ein Bild, in dem auch noch das stilistisch-gotische Be-

[1]) Paul Mantz a. a. O. S. 214.

[2]) Étienne Chevalier assisté par St. Étienne. Ich möchte es stark bezweifeln, dass dieses Bild mit der Vierge zusammen gehört, wie es Alexandre und Paul Mantz mit der Behauptung meinen, beide seien Teile eines Triptychon, dessen dritter Teil verloren ist. Mir erscheint nicht nur la présence d'un portrait de la favorite entre les mains du secrétaire du roi gar zu befremdend, wie die Zusammenstellung überhaupt, vor allem scheint mir die Reife des Künstlers in den beiden Bildern zu verschieden, wenn auch die Vierge mit den italienischen Engeln des Hintergrundes nach der italienischen Reise (zwischen 1443 u. 1447) Fouquets gemalt zu sein scheint.

[3]) Freilich ersteres in Folge einer unbegreiflichen Anschauung, während letzteres auch dem Hugo van der Goes zugeschrieben war.

dürfnis der französischen Kunst zum Ausdruck kommt, das gegen das Ende des Jahrhunderts erlischt. Les buisson ardent scheint mir vielmehr italienischen Einfluss zu zeigen, was auch nicht wunderbar wäre, da der König René d'Anjou, der durch seine vielfachen Besitzungen mit italienischen und französischen Künstlern in Verbindung stand, in Aix italienische Maler beschäftigte[1]). Was hier von Froment von Bedeutung ist, das sind die progrès rapides die er zwischen 1461 und 1475 gemacht hat und die sich klar beim Betrachten der beiden Bilder aussprechen. Dieser Fortschritt ist bezeichnend auch für die anderen damals arbeitenden Künstler. Man lernte in diesen Jahren sich und damit die Stimmung der Zeit auszudrücken.

Dadurch werden einige Bilder, deren Schöpfer mit Namen nicht genannt werden können, an dieser Stelle wichtig. „En effet," schreibt C. Benoit[2]), „si la technique — car c'est la ce qui souvent trompe un oeil superficiel et peut induire à des jugements hâtifs — reste étroitement apparenté dans ces oeuvres à celle des écoles septentrionales, l'esprit de l'ensemble, la vision, les >types<, le sentiment de l'expression sont tout differents." In den französischen Bildern kommt die Seele der Zeit zum Ausdruck und da der Himmel Frankreichs noch immer voll dunkler Wolken hing, so gibt es in den Bildern wenig Sonne. Sie weichen von den niederländischen Vorbildern ab. Der Realismus Jan van Eyk's scheint den Franzosen, wie ich schon sagte, das Leben wie es war zu lieb gehabt zu haben. Auf einem Bilde Jan van Eyk's, das einen Stifter mit dem heiligen Georg darstellt[3]), ist dieser Stifter ein guter alter Mann, der mit dem Leben zufrieden ist, auf dem oben erwähnten Glasgower Bilde ist er ernst und traurig. Noch bezeichnender ist der Heilige. Bei van Eyk weist er mit leichter Handbewegung auf seinen

[1]) Lecoy de la Marche. Mémoriaux du voi René.

[2]) C. Benoit. La peinture française à la fin du XVe siécle. Gazette des Beaux-Arts 1. August 1901 – 1. März 1902.

[3]) Brügge, Stadtmuseum.

Schützling, ein fast überlegenes Lächeln auf den Lippen, — St. Viktor umfasst den seinen so liebevoll, als wollte er ihn trösten und schützen zugleich. Für van Eyk ist die Rüstung seines Heiligen Metall, auf dem die Lichter spielen, er malt sie mit der ganzen Freude eines Kleinmalers. Der französische Heilige ist zwar nicht so kurzsichtig bekümmert, wie sein Schutzbefohlener, er ist weiser und erkennt die Notwendigkeiten, er trägt seine Rüstung wie ein grosses heiliges Gut, aber er kennt auch die Opfer, die sie ihm auferlegt hat. Es liegt etwas tiefes in der Bewegung, mit der er so fest und sicher die Lanze in der Faust hält, — der Heilige van Eyk's hat sie lose in den Arm gelegt. Die Bilder Pierre II. duc de Bourbon avec St. Pierre und Anne de France avec St. Jean l'Evangeliste [1]) zeigen wie viele andre ähnliches. Es ist als sei allen diesen Menschen irgend ein Lebensnerv unterbunden, als sei ihren Händen etwas entwunden, das sie doch nie besessen hatten. Diese Bilder hielten sich technisch vorwiegend an den Einfluss van Eyk's. Auch die Einwirkung Roger's wurde modifiziert. Das Leidenschaftliche an ihm, die gewaltsamen Schmerzensausbrüche, die Wildheit der Pathetik, das nahmen die Franzosen nicht in ihre Kunst auf.

Solche Bilder werden gemalt, wenn es gährt und drohend grollt, hier aber war der Sturm ausgebrochen und hatte gewütet, man wollte nicht das erschütternde malen, das man im Leben nun so lange hatte sehen müssen, man malte ruhiger, sanfter, friedlicher, denn in der Kunst ist die Sehnsucht ihrer Zeit. Sehnsucht und eine tiefe Seeleninnigkeit schauen uns aus diesen Bildern an.

Allmählich aber schieben sich andre Bilder dazwischen, es greift ein Wechsel im Ausdruck Platz, die Besserung der Verhältnisse, beginnt sich bemerkbar zu machen. Mit dem sich unter Kämpfen wieder befestigenden Königtum kommen neue Züge in die Malerei. Der triptyque

[1]) Louvre. Catalogue sommaire des peintures. Nr. 1004 u. 1005.

de la cathédrale de Moulins[1]) ist bezeichnend für diese Wandlung. Auf einem anderen Bilde aus dem Ende des XV. Jahrhunderts, einer Vierge avec l'Enfant servi et adoré par quatre anges[2]) ist dle Magd Maria mit dem Jesuskind dargestellt. Auf dem Couronnement dem Mittelbild des triptyque de Moulins erscheint uns die Himmelskönigin mit dem Gottessohn. Auf den Flügeln dieses Werkes sieht man, wenn sie geschlossen sind, die Verkündigung dargestellt. Nicht nur eine gewisse ruhige Eleganz der Vortragweise ist zu bemerken, die Jungfrau und der verkündende Engel sind beide nicht mehr allein, sie sind beide von einer Begleitung umgeben, nous assistons à une céremonie de cour. Und dieser Zug geht durch das ganze Kunstwerk. Die Flügel zeigen auf der inneren Seite wieder den Duc de Bourbon und Anne de France. Der Duc ist höfischer geworden, er legt mehr Wert auf seine Kleidung, als in dem oben erwähnten Bilde, er trägt einen kostbaren Hermelinpelz und sein Begleiter l'apôtre Pierre s'est transformé en premier pontife.

Auch der Ausdruck ist geändert und la geste a perdu sa rigueur. So klingt in diesem Bilde schon das Hofleben an. Das Mittelbild ist noch in anderer Weise interessant dadurch, wie sich hier verschiedene Einflüsse kreuzen. Über dem Haupte der im Himmel thronenden Jungfrau, die die Füsse auf eine Mondsichel gestellt hat, halten zwei Engel eine kostbare Krone, während die ganze Gruppe von mehreren Engelpaaren umgeben ist.

Es ist nun merkwürdig zu sehen, wie der Kopf der Madonna so ganz Memling ist, und der Körper ganz italienisch, in seiner Freude an weichen, runden Formen, umgeben von einem Gewande, dessen Falten nicht herb und nicht gotisch sind, sondern das Wohlgefallen des Künstlers an einem schönen Faltenwurf zeigen.

---

[1]) Paul Mantz a. a. O. S. 227.
[2]) C. Benoit. a. a. O.

Endlich ist die schöne ruhige Haltung der Arme und der Hände typisch italienisch. Daneben sind die Engel bemerkenswert; auch ihre Gewänder sind zu schönen Falten geordnet und ihre Gesichter sind ausdrucksvoll. Dennoch — und darin spricht sich aus, dass der französischen Kunst eine gründliche Ausbildung mangelte — die Engel sind zum Teil überraschend primitiv. Bei mehreren scheinen diese Gewänder keinen Körper zu umhüllen und bei den unteren beiden Gruppen (rechts und links je drei Engel) überrascht die Steifheit der Bewegungen, die Körper und Glieder sind unklar gedacht, es bleibt unverständlich, wo die Gliedmassen bleiben und welchen Engeln die sichtbaren Hände und Arme gehören.

Da nach dem Alter des Herzogs und der Herzogin das ganze Kunstwerk um 1498 oder 99 datiert wird[1]), so stehen wir mit ihm, am Ausgange des Jahrhunderts.

Noch in anderen Bildern dieser Jahre findet man die eben erwähnte Ungeschicklichkeit, selbst in der durch Fouquet so hoch entwickelten Miniaturmalerei. In diesem Sinne nenne ich die miniature de tète du manuscrit des statuts de l'ordre de Saint-Michel sous Charles VIII.[2]). Dass sich gleiches in der schon erwähnten Vierge avec l'Enfant et quatre anges ausspricht, ist weniger wunderbar, da das Bild älter ist. Auch in den Stifterporträts findet sich manches hölzerne, so in dem Bild No. 1006 des Louvre-Kataloges une abesse agenouillée devant son prie-dieu, in der ganzen Körperhaltung der abesse. Wir werden noch einmal auf diese Mängel zurückzukommen haben. Ich habe bei dem triptyque de Moulins von italienischen Elementen gesprochen, und es ist hier die Stelle um von dem italienischen Einfluss in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts zu reden, dessen Vertreter aber keine Vorgänger der Schule von Fontainebleau waren.

Benoit hat versucht, diesen Einfluss zu rekonstruieren, er sagt[3]): Fouquet brachte un reflet du doux maître de

[1]) C. Benoit. a. a. O.

[2]) Paris. Bibliothèque nationale. Nr. 14363.

[3]) In dem ersten der genannten Artikel.

Fiesole et de la chapelle Nicolas V, er spricht weiter von einem avant-goût du disciple de Fra Angelico, van Benozzo Gozzoli und vom Palazzo Riccardi, von den Schülern dieser Meister, von Domenico Ghirlandajo und Schülern Filippo Lippi's. Seine Angaben scheinen mir, zumal er sie wenig stützt, etwas willkürlich. In der Tat ist auf Fouquet seine Italienreise nicht wirkungslos geblieben er kannte in Rom Vittore Pisano und Gentile da Fabriano [1]), deren Einfluss in seinen Bildern zu merken ist. Fouquet ist der erste, der den Einfluss der italienischen Renaissance auf dekorativem Gebiete empfunden hat. Unter seinen grossen Bildern spricht sich dieser Einfluss in der vergoldeten Täfelung auf dem Hintergrunde des Bildnisses von Juvénal des Ursins im Louvre aus, den v. Geymüller auf Michelozzo zurückführt [2]). Noch deutlicher zeigen einige Miniaturen dasselbe zum Beispiel in den Heures de Maistre Étienne Chevalier die Mariage de la Vierge [3]), die in einem antiken Tempel vor sich geht und viele andere Miniaturen die z. B. von Geymüller aufzählt [4]). Aber es bleibt in dem Werke Fouquet's bei diesen Elementen und mögen sie für die Architektur wichtig sein, für uns sind sie es um so weniger, da die späteren Bilder ähnliches nicht mehr aufweisen. Italienische Anregungen konnten den Künstlern auf mancherlei Weise kommen. Zunächst durch eigene Reisen, wie bei Fouquet, weiter durch aus Italien kommende Kunstwerke und endlich durch nach Frankreich gerufene italienische Künstler. Alle diese Möglichkeiten wuchsen, je mehr das Jahrhundert zur Neige ging, und doch ist der italienische Einfluss nur schwach, nur in Einzelheiten zu konstatieren.

Für die Möglichkeit der Anregung durch nach Frankreich berufene Italiener kommt zunächst in Betracht René

[1]) Arsène Alexandre a. a. O. S. 23.

[2]) v. Geymüller. a. a. O. S. 92.

[3]) Chantilly. Musée Condé. Notice des peintures par F. A. Gruyer. Nr. 203.

[4]) v. Geymüller. a. a. O. S. 90—92.

d'Anjou, duc de Bar, de Lorraine, comte de Provenc et roi de Sicile. Aus den comptes détaillés des dépenses de René d'Anjou sieht man, dass der König italienische Künstler hat kommen lassen. Man weiss, dass er den Sicilianer Francesco Laurana nach Frankreich zog, einen Bildhauer, dessen Statuen mehrere Male von einem anderen Italiener bemalt wurden[1]. Ferner riefen die Könige, die Herzoge von Orléans, und die Bourbonen, italienische Maler. Einer der ersten Ankömmlinge war Pietro André als Maler des Herzogs von Orléans 1463[2]. Dies mag hier genügen, um jene italienischen Elemente zu begründen; an späterer Stelle werde ich doch noch einmal auf die vor der Schule von Fontainebleau in Frankreich weilenden Italiener zurückzukommen haben.

Betrachten wir nun einige der Bilder, die in Frankreich gegen das Ende des XV. Jahrhunderts entstanden, auf diese Elemente hin. Wir werden finden, dass ein klares Bild des italienischen Einflusses sich nicht gewinnen lässt. Die Anregungen waren im ganzen zu spärlich und selten, und die Franzosen auch noch nicht imstande, diese Anregung ganz auszunützen, sie scheinen sie nur ganz gelegentlich und wahllos benutzt zu haben, — es bedurfte eines grossen Ereignisses.

Von den Malern der Könige nach Fouquet, von Boardichon und Perréal haben wir von dem ersteren nur Miniaturen, vom zweiten en peinture rien d'authentique[3].

Unter den Bildern nach Fouquet ist das erste von Bedeutung der retable de Loches 1485[4]. Es stellt eine Kreuzigung dar. „Les influences de l'Italie du Nord sont d'ailleurs visible dans le tableau de Loches," gesteht Benoit zu. In der Tat sind alle Gewänder und der nach rechts zeigende Mann durchaus italienisch. Aus den Jahren nach 1488 kennen wir ein schönes Portrait, das

[1]) de Champeaux a. a. O. S. 156.
[2]) ebenda. S. 158.
[3]) Dimier. a. a. O. S. 23.
[4]) Benoit. a. a. O.

demselben Meister zugeschrieben wird, der den Duc de Bourbon und Anne de France, die oben erwähnten Bilder gemalt hat. Früher war es Holbein zuerteilt und Jeanne la Folle genannt. Nun hat man ein Porträt der Suzanne de Bourbon darin erkannt[1]). Der Hintergrund, von dem die halbe Figur sich abhebt, ist durch einen schmalen, glatt gehängten Teppich geschaffen, wie man das häufig auf venetianischen Bildern sieht.

Aber das sind alles nur mehr oder minder bedeutungslose Elemente, über die man nicht hinauskam. Der Stil der italienischen Renaissance wurde nicht aufgenommen, noch befruchtete ihr Geist oder der Reichtum ihrer Errungenschaften die französische Kunst; der Einfluss beschränkt sich auf sporadische, zufällige Nachahmungen von Einzelheiten. Es ist unmöglich in diesen Werken Vorläufer der Schule von Fontainebleau zu sehen. Jene Bilder, gegen Ende des XV. Jahrhunderts gemalt, waren tief der Ausdruck dieser Zeit, gerade deshalb konnten sie einem neuen Geschlechte, neuen Bedürfnissen nicht genügen. Und es kam ein neues Geschlecht, es kam eine neue Zeit und damit neue Aufgaben für die Kunst. Hier möchte ich auf etwas oben Gesagtes zurückgreifen. Ich sprach von einem allmählichen Wechsel, einer Besserung der Zeiten, die wenn auch nur ganz leise, in der Kunst fühlbar wurde. Wenden wir unsern Blick auf diesen Übergang zum Guten. Weist auch in der Kunst jener Jahre nichts auf die Schule von Fontainebleau hin, so hatte sich doch eine Änderung vollzogen, hatten sich Verhältnisse gestaltet und angebahnt, die bedeutsam und vorbereitend für die Schule von Fontainebleau waren.

Die Kriege hatten schliesslich doch das Gute im Gefolge, dass der Gegensatz gegen die Herrschaft der Engländer die allgemeine innere Versöhnung herbeiführte und man sich um den König schaarte. So erfolgte nach und nach wieder der nationale Zusammenschluss des Landes.

[1]) Benoit. a. a. O.

Zu diesem trug auch die pragmatische Sanktion bei, welche es verhinderte, dass fernerhin Ausländer kirchliche Ämter und Pfründen bekommen konnten. Mit dem Erstarken des Königstums ging die Herstellung geordneter Zustände Hand in Hand. Das hatte den segensreichsten Einfluss auf die allgemeine materielle Lage, auf die wirtschaftlichen Verhältnisse, den Geldhaushalt. Man schritt zu einer durchgreifenden Ordnung der Finanzen, deren Verwaltung eine neue Gestalt bekam. Die königlichen Domänen hatten nicht mehr so viel getragen, dass die Bauten der Schlösser daraus hätten bestritten werden können; das alles wurde nun anders, besser; das Land atmete auf. Noch aber war Frankreich immer zerrissen, noch waren die Vasallen zu selbständig. Das führte die inneren Kämpfe herbei, deren Wirkung wir oben gesehen haben. 1465 waren noch einmal alle Vasallen gegen den König vereinigt, aber als Karl der Kühne tot war, durfte der König erleichtert aufatmen; die Gefahr hatte sich an die Person des Gegners geknüpft, war keine prinzipielle mehr gewesen und die Einigung des Landes wurde vollkommen [1]) Nun erst wurde der Gedanke Philipps des Schönen ausgeführt: durch die Provence erhielt die Krone die Herrschaft über die ganze Südküste, die bedeutungsvoll war für die kulturell so folgenschweren italienischen Kriege. Gewaltig wie unter Philipp dem Schönen, nur machtvoller noch erhob sich der monarchischer Gedanke. Aber trotz allem war Ludwig XV. nicht der Fürst, eine Kunst zu wecken und zur Blüte zu bringen. Die Fürsorge für das Ganze verschlang bei ihm die Rücksicht auf das Einzelne. Niemand fühlte sich eigentlich wohl unter ihm. Auch

[1]) Und doch, hätte Karl der Kühne seine Ziele erreicht, so wäre, wie Ranke ausführt (S. 79 u. 80), das Land in mehrere Reiche zerfallen, Frankreich eine kleine Macht geblieben. Hier tritt wieder einmal klar der wenn auch nur äusserliche Zusammenhang zwischen der politischen Geschichte und der der Kunst hervor. Denn wäre jene Wendung erfolgt, so hätte die französische Kunst kein Fontainebleau und kein Versailles zu verzeichnen.

musste erst eine neue Jugend heranwachsen, ein neues Geschlecht, das nicht mehr lebte im Schatten eigener Vergangenheiten, dessen Kunst nicht schwer zu tragen hatte an Erlebtem. Solch eine Jugend erwuchs, als man die weniger schroffen Seiten der Zustände zu fühlen begann, als deren Ordnung und Zusammenhang mehr und mehr hervortraten.

Unter Ludwig dem XII. hatte man endlich eine Verfassung, die alle gebildeten Geister befriedigte.

Nach aller Not hielt die Lebensfreude doppelt rauschend ihren Einzug, die Freude am ritterlichen Leben kam wieder, die schäumende Lebenskraft begehrte sich zu betätigen. Mit diesem Geschlecht begann Karl VIII. durch seinen fantastisch unternommenen Zug die italienischen Kriege; Kriege, die nicht mehr auf dem Volke lasteten, sondern die aus dem Überschuss der Kräfte geführt wurden. Halbe Feste nennt Ranke die italienischen Feldzüge. Für die Kunst hatten sie die unvergleichliche Bedeutung, dass man Italien aus eigener Anschauung kennen lernte. Wir haben einige Briefe aus jenen Jahren, in denen nach der Heimat über Italien berichtet wird[1]); die Worte paradis terrestre kehren fortwährend wieder. Die Sehnsucht nach Freude und Freiheit, Schönheit und Genuss bekam eine bestimmte Richtung, hier sah man alles erfüllt, und so hiess das Zauberwort, das allumfassende: Italien. „Das Bedürfnis nach einer neuen Auffassung des Lebens und der Kunst wurde immer stärker und durch die italienischen Feldzüge entwickelte sich das klare Bewusstsein, dass Italien diese neue Auffassung darbot[2])." Alles entzückte die Franzosen, zunächst wohl das Leben noch mehr als die Kunst, die Gärten, die leuchtende Sonne Neapels, die Städte, die Frauen, ihre Eleganz und Schönheit, ihre Kleidung. Es muss eine seltsam berauschende Stimmung

[1]) Paul Mantz. a. a. O. S. 225. und v. Geymüller a. a. O. S. 41.

[2]) v. Geymüller a. a. O. S. 40.

damals unter den Franzosen geherrscht haben. Kein Wunder, dass man sich nach Kräften bemühte ein Stück dieses paradis terrestre selbst zu besitzen, selbstverständlich, dass man bemüht war, alle Kunst, alle Schönheit, allen Luxus auch bei sich einheimisch zu machen. Da erschien 1515 der Mann, der allen diesen Träumen und Wünschen feste Gestalt gab, geben konnte, der im Grossen erreichte, was in kleinem Massstab versucht war: Franz I. Aber mit ihm beginnt ein neuer Abschnitt in der Geschichte Frankreichs, mit ihm werden auch wir einen neuen Abschnitt beginnen.

Wir haben die Zeit von 1300 bis 1515 Revue passieren lassen, wir haben die Bedingungen kennen gelernt, die in der Entwickelung der französischen Malerei für ein Aufblühen bestanden; wir haben wahrgenommen, wie diese Bedingungen unter Philipp dem Schönen erfüllt, in der Kunst Blüten zeitigten und wie in der Folgezeit, als sie aufgehoben wurden, die Fortentwickelung abbrach. Wir betrachteten die Zustände des XV. Jahrhunderts genauer, nicht nur weil sie es waren, die die glückliche Weiterentwickelung jenes Anfanges unmöglich machten, sondern weil sie auch die bedingende Grundlage der Kunst waren, die in Frankreich bis zum Auftreten der Maler in Fontainebleau ausgeübt wurde. So haben wir ein Verständnis für diese Bilder gewonnen und gesehen, wie sich das Leben in ihnen ausdrückte; dadurch wurde es klar, dass ein neues, ein anderes Leben, das durch die Reaktion auf die vorhergehende Zeit nur um so charakteristischer hervortrat, einer anderen Kunst bedurfte. Und wenn wir bemerkt haben, dass um 1500 wieder die Zustände, wie sie unter Philipp dem Schönen bestanden hatten, sich verwirklichten und seine Träume dazu — nur noch weit glänzender und mächtiger — wenn wir verfolgt haben, wie die Franzosen Italien kennen lernten, wie es ihnen klar wurde, was dies Land ihnen darbot, wie der Wille in ihnen entstand, von dort den neuen

Ausdruck ihres Lebens in der Kunst und auch die Befriedigung ihres Schönheits- und Luxusbedürfnisses zu nehmen, so wird uns die Notwendigkeit einer Schule von Fontainebleau um so klarer werden. Wir werden im folgenden Abschnitt sehen, wie diese direkt durch Franz I. und seine Zeit bedingt wurde. Schon im XV. Jahrhundert ward sie vorbereitet, unter Franz' I. direkten Vorgängern wurde sie möglich, unter ihm selbst notwendig.

II.

Die Literatur über die Schule von Fontainebleau wird mindestens als dürftig bezeichnet werden müssen. Von deutschen Werken kommen nur zwei in Betracht, das von Lübke[1]) und das schon genannte von v. Geymüller aber beide behandeln nur die Architektur. Über die Maler von Fontainebleau war es mir schlechterdings unmöglich, andere als französische Darstellungen aufzufinden und auch die nur in geringem Masse.

Diese Gruppe von Künstlern ist recht stiefmütterlich behandelt worden. Da die drei Maler, die fast einzig in Betracht kommen, Rosso, Primaticcio und Niccolo dell' Abbate, Italiener sind, so ist man auch versucht, in italienischen Kunstgeschichten nachzuschlagen, aber in diesen werden sie mit der Feststellung ihres Vorhandenseins kurz abgefertigt, weil sie ihre Hauptwerke in Frankreich schufen. Jene Schriftsteller hatten noch mehr Recht als ihnen vielleicht bewusst war. Umso weniger ist aber das Hinwegeilen der meisten französischen Forscher über diese Kunstwerke zu rechtfertigen. Für die französische Kunstgeschichtsschreibung ist die Schule von Fontainebleau in der Regel ein wahres Schmerzenskind. Das hängt mit gewissen nationalen Strömungen in den französischen Anffassungen zusammen, deren Vertreter auch hervor-

[1]) W. Lübke Geschichte der Renaissance in Frankreich. Stuttgart 1886.

ragende Forscher wie Palustre[1]), de Laborde[2]), Paul Mantz und zum Teil auch Courajod[3]) und Anthyme-Saint-Paul[4]) sind oder waren. Andere wie Violett-le-Duc[5]) und du Cleuziou[6]) treiben den Patriotismus ganz auf die Spitze. Da nun die Malereien von Fontainebleau unmöglich als Verdienste französischer Maler in Anspruch genommen werden können, sind sie manchen französischen Schriftstellern ein Dorn im Auge. Immer und immer wieder begegnet man in ihren Büchern dem Vorwurf, der Einfluss der italienischen Kunst, vor allem die Schule von Fontainebleau habe die nationalen Traditionen unterbrochen[7]), dem Lande eine fremde Kunst aufgedrungen und an die Stelle einer tiefen, ersten und wahren Kunst Unnatürlichkeit, Affektiertheit und leeren Schwulst gesetzt. Man liebt es dann, von einem Italie de la décadence zu reden, womit doch nur die Zeit bis 1530 gemeint sein kann; mindestens ergibt sich eine ganz ungerechte Würdigung des italienischen Einflusses[8]). Man versucht, die Schule von Fontainebleau kunstgeschichtlich zu isolieren, den italienischen Einfluss nach Kräften herabzuwürdigen.

Palustre z.B. hat das Ausscheiden dieses Einflusses zu einem System ausgebildet und nicht nur in der Architektur.

[1]) Palustre. La renaissance en France 3 Bde. Paris seit 1879 und L'architecture de la renaissance Paris 1892.

[2]) Comte de Laborde. La renaissance des arts à la cour de France Paris 1855.

[3]) vergl. v. Geymüller a. a. O. S. 13.

[4]) in Planat. Encyclopédie de l'architecture et de la construction. Paris 1893. Bd. 6.

[5]) Viollet-le-Duc. Dictionnaire raisonné de l' architecture française. Paris 1858—68.

[6]) Du Cleuziou. Étude sur l'histoire de l'art en France. Paris 1881—83.

[7]) z. B. Arsène Alexandre a. a. O. S. 47. „auch die begabtesten Maler unterlagen ihrem (dem italienischen) Einfluss, nur wenige zeigten, que le génie français persista quand même".

[8]) vergl. v. Geymüller. a. a. O. S. 34.

Ich hoffe, es soll sich im Laufe der Betrachtung zeigen, wie hinfällig diese Ansichten sind, gegen die auch manches schon im vorigen Abschnitt Gesagte spricht. Alle diese Patrioten nämlich haben eins nicht erkannt, das ist der gewaltige Anteil des französischen Geistes an den Malereien von Fontainebleau. Nur einer hat eine Lanze für deren Schöpfer gebrochen, das ist L. Dimier in seinem Werk: Le Primatice.

Aber er beschränkt sich im wesentlichen auf diesen einen Künstler. Zwei Drittel seines fast 600 Seiten starken Buches werden von der chronologie et description des ouvrages du Primatice (S. 228—398) und dem catalogue des dessins du Primatice et de ses compositions gravées (S. 398—585) eingenommen, was übrig bleibt ist von der Biographie und der Charakteristik Primaticcios ausgefüllt. Die grossen Zusammenhänge, die Bedeutung der Malerschule in der Geschichte legt auch er nicht klar, auch er scheint den französischen Geist jener Werke nicht erfasst zu haben.

Müntz hat dann in der eingehenden Kritik, die er über Dimiers Werk geschrieben hat[1]) die Bedeutung Primaticcios besonders als Architekt einzuschränken versucht und dagegen Rosso mehr hervorgehoben. Auch leugnet er im Gegensatz zu Dimier keineswegs das Vorhandensein einer französischen Malerei vor dem Auftreten der ersten Schule von Fontaineblau, sondern meint durch diese habe der italienische Geschmack den niederländischen abgelöst. Wie er durch diese Darstellung die grundlegende Bedeutung der Schule nicht genug hervorhebt, so weist er auch andererseits nicht auf den einheitlichen Gang der Entwickelung von Fontainebleau in Versailles hin.

So ist man also im wesentlichen auf eigene Studien und Schlüsse angewiesen und das möge Mängel des vorliegenden Versuches entschuldigen, von denen einige

---

[1]) Eugène Müntz. L'école de Fontainebleau et le Primatice. Gazette des Beaux-Arts 1902.

durch das Fehlen von Vorarbeiten für mich unvermeidlich waren, einige auch durch den Raum bedingt wurden[1]).

Will man überhaupt nach einer Betrachtung der Malerei des XV. Jahrhunderts von jenem Einwurf sprechen, das XVI. Jahrhundert habe die nationale Kunstentwickelung unterbrochen, so kann man diese nur als Gotik und nordischen Realismus bezeichnen. Der Wechsel in den Zeitstimmungen ist selbstverständlich und kann nie an sich eine solche Unterbrechung bedeuten. Nordisch-gotischer Realismus sei hier nicht nur formal genommen, sondern auch als Ausdruck tiefer Seeleninnigkeit, subjektiver Empfindungsweise, die imstande waren, die wunderbarste Wiedergabe der Charaktere zu schaffen. Geymüller meint: der nordische Realismus wäre auch noch in 2000 Jahren unfähig gewesen, in jenen Gegenden mit den Modellen, die ihnen die dortige Natur bietet, die Renaissance hervorzubringen und sich selbst überlassen, etwas anderes als eine gotische Kunst zu schaffen[2])." Es ist nicht zu vergessen, dass Geymüller immer vornehmlich an die Architektur denkt, aber mir scheint, dass dieses auch auf die Malerei zutrifft. Den Anteil des nordisch-gotischen Realismus an der Renaissance würdigt er andererseits vollkommen. Nachdem er diesen besprochen hat, fährt er fort[3]): „während die Kunst van Eyk's jene Claus

[1]) Leider ist es mir unmöglich auf Reproduktionen der Werke von Fontainebleau hinzuweisen. Ausser einigen ganz belanglosen Bruchstücken in mehreren der genannten Werke, — Dimier bringt gar keine Illustrationen — habe ich nichts anfinden können. Als Beleg diene folgende Stelle aus einem Briefe vom 12. IX. 03. des M. Alboize, Conservateur du Palais de Fontainebleau an den Verfasser: Il n'a guère était fait, à ma connaissance, de bonnes photographies de ces peintures et cela s'explique fort bien par la position des panneaux le défaut de recul et la défectuosité de l'éclairage. Eine Reproduction nach den Werken von Fontainebleau befindet sich in dem Aufsatze von Richard Förster im Jahrbuch der Königl. Preuss. Kunstsammlungen 1894.

[2]) v. Geymüller. a. a. O. S. 7.

[3]) v. Geymüller. a. a. O. S. 13 u. 14.

Sluyter's und anderer verwandter Meister das letzte Vermögen, die intensivste Entwickelung des nordisch-gotischen Realismus oder die edelste Blüte seiner Seelen-Innigkeit darstellen, hätte es der aus dem Naturstudium hervorgegangenen Realismus, sich selbst überlassen, mit den gotischen Kunstprinzipien und mit den durch Brügge, Dijon oder Nürnberg gebotenen Vorbildern niemals aus sich selbst heraus vermocht, durch eine organische, natürliche, nationale Entwickelung oder durch irgend welche subjektive Evolution derselben die Renaissance hervorzubringen, weil er alles, was diese Kunst ohne Hinzutreten eines fremden Geistes sagen konnte, bereits gesagt hatte." Um ihn noch einmal kurz anzuführen, er schreibt an anderer Stelle[1]): „Man kann mehrfach beobachten, namentlich während der subjektiven Welle der künstlerischen Entwickelung, in der wir uns gerade befinden, dass viele glauben, das französisch-nationale beruhe hauptsächlich auf dem gotischen." Nun aber war das Bewusstsein entstanden, dass es noch eine andere Auffassung des Lebens und der Kunst gab und damit das Bedürfnis nach etwas nicht Gotischem, welch letzteres aus dem soeben gesagten leicht erklärlich ist. Fasst man alle diese Betrachtungen zusammen, so ist es klar, dass etwas von aussen aufgenommen werden musste. In dieser Hinsicht konnte damals nur Italien in Betracht kommen und wie geradezu die Begierde erwachte, von dort zu nehmen, haben wir gesehen.

So gehen äussere Bedingungen und tief in der Kunstentwickelung an sich liegende Gesetze Hand in Hand. Nachdem das Wort Renaissance gebraucht ist, möchte ich, ohne mich auf philosophische Definitionen einzulassen, kurz sagen, in welchem Sinne ich es hier anwenden möchte, was ich hier unter französicher Renaissance verstehe. Ich muss mit französischer Renaissance das bezeichnen, was aus dem Eindringen der italienischen

[1]) v. Geymüller a. a. O. S. 25.

Renaissance nach Frankreich hervorging, einen Bund oder die Frucht einer Verbindung. Ein fremder Einfluss bedingte also keineswegs die Unterbrechung der nationalen Kunst-Entwickelung, sondern war nötig, schuf die französische Renaissance. Er hätte freilich das Nationale in der Kunst mehr oder weniger unterdrücken können, je nach seiner Gestalt; dass das seine Art nicht war, hoffe ich zu zeigen. Jetzt aber wollen wir beginnen, seine Gestaltung und sein Werden zu betrachten.

Es leuchtet ein, dass das Ereignis der Schule von Fontainebleau vorbereitet sein musste. Wir erinnern uns, dass wir am Ende des XV. Jahrhunderts italienische Elemente in den Bildern fanden, aber wir hatten gesehen, dass diese eine Stiländerung nicht bewirkt, nichts neues hatten entstehen lassen. Dieser italienische Einfluss wuchs. Jedoch lässt sich das mehr aus den beeinflussenden Tatsachen schliessen, als dass man den Einfluss in französischen Werken verfolgen könnte. Époque encore mal connue, où nous aurons bien des fois l'occasion de regretter notre ignorance nennt Paul Mantz[1]) die Regierungszeit Ludwig's XII. (1498—1515). Es scheint mehr, dass im ersten Viertel des Jahrhunderts der Schule von Fontainebleau der Boden bereitet wurde.

Durch die italienischen Kriege war die Zahl der in Frankreich befindlichen italienischen Kunstwerke bedeutend vergrössert worden. „Il faut ajouter que les soldates, qui avaient fait la campagne rapportaient presque tous dans leur bagage un souvenier des pays traversés[2])." Während es sich hier nur um kleinere Dinge handeln kann, haben die Fürsten Kunstwerke von bedeutenderem Werte in die Heimat gebracht.

Der König führte Malereien mit sich heim[3]) und bei der Königin Anna wurden mehrere Bilder aus Neapel

---

[1]) Paul Mantz a. a. O. S. 228.
[2]) Paul Mantz. a a. O. S. 226.
[3]) Dimier a. a. O. S. 24.

aufbewahrt[1]). Der Kardinal von Amboise besass eine Kreuzabnahme von Perugino und eine Nativité von Solario[2]). Nach Amboise war im Jahre 1495 ein grosser Transport von Kunstwerken gebracht worden, der wohl zu den bedeutendsten zählen kann[3]). En 1512 Hurault évêque d'Autun tira du couvent de Saint Marc un mariage de Sainte Cathérine du frère Barthélemy[4]).

Wichtiger aber sind vielleicht die Werke, mit denen italienische Maler in Frankreich beauftragt wurden. Der erste bedeutende unter diesen war Andrea Solario, der 1507 in die Normandie kam; er war von dem Kardinal Georg von Amboise gerufen, der die Kapelle des Schlosses Gaillon ausmalen liess.

Diese Schöpfungen sind mit dem Gebäude zugrunde gegangen. Ende September 1509 verliess Solario Frankreich; die Rechnungen geben über sein Werk keinerlei Auskunft[5]). Auch Benedetto Ghirlandajo befand sich um diese Zeit in Frankreich am Hofe der Bourbonen, wie Vasari berichtet.

1503 liess der Bischof Ludwig von Amboise die Kathedrale von Albi durch italienische Maler schmücken, deren Namen Jules Violano, Paul Jules, Lucrèce Cantora de Bologne, Ambroise Laurent de Modène, Jean François Donela de Carpi sind[6]). Die von ihnen ausgeführten Dekorationen gemahnen mit ihren Stuckornamenten und vergoldeten Arabesken an italienische Kirchen aus dem Ende des XV. Jahrhunderts. Auch im Chor der Kirche

[1]) Leroux de Lincy. Anne de Bretagne Paris 1860 Bd. IV S. 153, 155, u. 157.

[2]) Deville. Comptes des dépenses du château de Gaillon. Paris 1850. S. 540.

[3]) Lalanne. Fransport d'oeuvres d'art de Naples au château d'Amboise. Archives de l'Art français Paris seit 1851. vergl. Bd. II. S. 305 u. 306.

[4]) Dimier. a. a. O. S. 24 und Villot a. a. O. S. 38.

[5]) Paul Mantz a. a. O. S. 242.

[6]) Dimier a. a. O. S. 24.

Saint-Savin zu Toulouse wurden damals von Italienern Malereien ausgeführt, die de Champeaux denselben eben aufgezählten Künstlern zuschreibt[1]). Mit diesen Werken kommen wir zum Regierungsantritt Franz I. Die ersten Versuche dieses Fürsten, italienische Kunst in Frankreich einheimisch zu machen, möchte ich hier gleich noch hinzunehmen, weil sie sich an die vorhergehenden anschliessen und nicht wesentlich mehr Erfolg hatten als jene. Alle diese Werke italienischer Künstler in Frankreich können höchstens als Vorbereitungen für die Schule von Fontainebleau aufgefasst werden. Da sie fast ausschliesslich den Schmuck der Kirchen zum Gegenstand hatten, beschäftigten sie sich noch nicht einmal mit der Aufgabe, mit deren Lösung sich die Maler von Fontainebleau ihre grossen Verdienste erwarben.

Die Vorliebe Franz I. für die Malerei bewirkte, dass er von seinem ersten Regierungsjahre an italienische Meister in seine Dienste nahm[2]). Von diesen kennen wir einen Florentiner Bartolomeo Getti. Er hat für die Dekoration de la salle du Jeu de Paume im Louvre gearbeitet. Für die Mutter des Königs, Louise de Savoie, entwarf er 1520—21 Möbelstickereien[3]).

Die erste Reise Franz I. in Italien, die er nach dem Siege von Marignano machte, verstärkte nur noch seine Neigung für Bilder und „on voit, en effet de son retour les tableaux devenir á son endroit un instrument de relations diplomatiques[4])." Dergleichen konnte aber Franz I. nicht genügen, auch ihn hatten die Träume der anderen erfasst und zur Verwirklichung seiner Wünsche waren untergeordnete Maler wie jener Getti nicht verwendbar. „Il lui fallait un héros presque un demi dieu." Er rief

[1]) de Champeaux. a. a. O. S. 160.

[2]) Paul Mantz. a. a. O. S. 242.

[3]) Nouvelles Archives de l' Art français 1879. S. 45.

[4]) Dimier a. a. O. S. 25. Daselbst auch: Le Saint Michel et la Notre Dame furent commandés pour lui à Raphael par Léon X.

1516 Lionardo da Vinci[1]). In Mailand hatte man den König nur schwer davon zurückhalten können, den Versuch zu machen, das Abendmahl Lionardo's nach Frankreich zu bringen. Auf den Entschluss, Lionardo zu rufen, mag vor allem dessen Ruhm, aber auch die unendliche Vielseitigkeit seines Könnens eingewirkt haben, denn wenn man das Alter dieses Künstlers bedenkt, so möchte man eher in ihm einen Berater sehen, als einen, von dem man eine Erneuerung der Kunst erwartete. Jedenfalls zog sich Lionardo in Frankreich ganz zurück und der König erhielt keins der etwa erhofften Werke; er machte 1518 sein Testament und starb im Frühling des darauf folgenden Jahres, sans avoir pu utiliser son génie au service de la France[2]). Im Mai 1518 kam Andrea del Sarto[3]), fähig und gewillt, das zu leisten, was Franz I. von ihm erhoffte. Er malte in demselben Jahre die Charité de Louvre.

Aber nicht nur als Maler hatte man ihn gerufen und so ward er nach Jahresfrist abgesandt, um in Rom Antiken zu suchen — jedoch Andrea croqua l'argent et n'osa plus reparaitre[4]). So war der Aufenthalt dieser beiden Künstler gar zu kurz geraten, ihre Wirksamkeit gar zu beschränkt geblieben. Was der König gewollt war missglückt, nun kamen auch noch die politischen Ereignisse dazu, um ihn von der Weiterführung seiner Pläne abzuhalten. Die im ganzen unglücklichen Kriege gegen Karl V. bis zur Gefangennahme Franz I. im Jahre 1525 bezeichnen auch für die Kunstgeschichte keine glückliche Zeit.

Als aber 1526 der König zurückkehrte, nahm er seine Pläne wieder auf. 1528 begann man mit den Arbeiten in Fontainebleau[5]). An andern Schlössern war unterdessen weitergebaut worden, so an Chambord, Villers-Cotterets,

---

[1]) Paul Mantz a. a. O. S. 243.
[2]) Paul Mantz a. a. O. S. 244.
[3]) ebenda.
[4]) Dimier a. a. O. S. 26.
[5]) Dimier a. a. O. S. 27.

Chenonceaux, Azay-le-Rideau sind zwischen 1515 und 1528 entstanden[1]).

Da auf die Gestalt der Renaissance in der französischen Malerei der Zeitpunkt ihres Entstehens von grossem Einfluss war, so fällt es auf, dass in der Architektur die Renaissance früher einsetzt. Es mag im Heimatland der Gotik ein grösseres Bedürfnis bestanden haben sich in der Architektur auszudrücken als in der Malerei, wenigstens solange man gotisch empfand. Es ist daher verständlich, dass man auch, als sich ein neues Empfinden eingestellt hatte, für dieses zunächst den architektonischen Ausdruck suchte. Das Problem der Renaissance in der französischen Baukunst bestand in dem Compromiss zwischen Gotik und italienischer Renaissance. Mit der Lösung dieses Problems hatte man in Mailand bereits begonnen[2]) und das war für das Eindringen des italienischen Geistes auf diesem Gebiete eine wesentliche Erleichterung. Die Malerei aber fand in Frankreich nichts vor, womit sie hätte paktieren müssen oder können. Daraus erklärt sich, dass in ihr die Formen des italienischen Stiles weniger umgebildet wurden, als in der Architektur, wodurch das Auffinden des nationalen Anteils erschwert wird. So war für die Malerei die Aufnahme nationaler Elemente viel schwieriger, zumal für die Baukunst immer noch rein praktische, mit dem Lande eng verknüpfte Bedingungen in Betracht kommen. Zur Bildung der französischen Renaissancemalerei war nur ein Weg möglich: die neuen Formen mussten mit französischem Geist erfüllt und dessen Ausdruck angepasst werden, dazu aber musste das französische Leben, wie es sich neu gestaltete, erst zu einem einheitlichen Ausdruck kommen, sich selbst wenigstens einen gewissen Stil gebildet haben. Das brauchte Zeit. Erst als Franz I. jahrelang geherrscht hatte, nachdem sein Einfluss imstande gewesen war, sich durchzusetzen, war die Zeit reif.

---

[1]) Dimier a. a. O. S. 27.

[2]) vergl. v. Geymüller a. a. O. S. 30—32.

Bei der Betrachtung der Persönlichkeit Franz I. drängt sich unwillkürlich die Parallele mit Philipp dem Schönen auf[1]). Wie jenem ging Franz I. die Stärke des Landes, besonders der königlichen Macht über alles. Es ist sehr charakteristisch für ihn, dass er nach der Kaiserkrone trachtete. Dieser kühne Traum zeigt seinen Ehrgeiz, seine Begierde nach Macht und Herrlichkeit. Wenn auch nicht durch die Kaiserkrone, so gab es doch manches, wodurch diese Sehnsucht befriedigt werden konnte. Marignano umgab ihn gleich von Anfang mit dem Glanz der Tapferkeit; jeden Widerspruch im eigenen Lande unterdrückte er mit starker Faust und berief sich auf seine absolute Macht. So gelangte er früh zu einer noch nie dagewesenen Autorität und selbst zu einer glänzenden Stellung in Europa. Nie hat ein Gefangener mehr nach Freiheit gedürstet, als er nach dem Unglück von Pavia; das zeigen seine poetischen Klagen aus dieser Zeit. Um so wonnevoller war der erste Atemzug in der Luft Frankreichs, um so bewusster genoss er dann seine freie Macht. An der Kirche als solcher lag ihm nichts. Wenn damals ein König mit den Ungläubigen ein Bündnis schloss, so konnte das allerchristlichste Königstum dabei nicht gedeihen. Das Konkordat hatte für ihn vor allem die Bedeutung, dass der Clerus dadurch in eine so abhängige Stellung geriet, dass er es nicht wagen durfte sich der Erhebung des Zehnten zu widersetzen, so oft es auch dem König beliebte denselben eintreiben zu lassen. Auf diese Weise bezog er ansehnliche Geldbeträge von der Kirche, denn jeder Zehnte betrug etwa 400000 Fcs. und er erhob ihn manchmal 4 bis 5mal. Auch noch andere Hilfsquellen wusste er seinen Finanzen zu erschliessen. Unter ihm wurde der Verkauf der Stellen üblich. Man ging dann

[1]) Es ist merkwürdig, wie weit dieser Vergleich sich durchführen lässt. Die Gleichheit erstreckt sich z. B. bis auf das Verhalten beider gegen den Orient; Franz I. schloss mit dem Sultan Soliman ein Bündnis.

bald dazu über, neue Ämter zu schaffen, um sie verkaufen zu können. Der Ertrag daraus wurde auf 400000 Fcs. berechnet. Dazu stiegen die Steuern, die das Volk zahlen musste, auf das 4 und 5fache. Solche Mittel, prachtvolle Schlösser entstehen zu lassen und sich mit Glanz und Herrlichkeit zu umgeben hatte noch niemand vor ihm gehabt. Mit einer glänzenden Hofhaltung zog er einher, 12000 Pferde zählte sein Zug. Alle Augen waren auf ihn gerichtet und der Hof wurde „die Vereinigung von allem, was es glänzendes, namhaftes und emporstrebendes in der Nation gab.“ Er hielt sehr darauf, dass es an Damen nicht fehlte, ohne die ihm der Hof vorkomme, wie eine Wiese ohne Blumen.

Unter Ludwig XII. hatte man angefangen, die Damen an den Hof zu ziehen, aber sie werden uns in jenen Jahren noch geschildert, wie sie auf ihren Schlössern sitzen, mit künstlicher Stickerei und dem Lesen von Ritterromanen beschäftigt, über die Erziehung der Kinder wachend und den Untergebenen mit guten Worten gebietend. Von diesem altväterischen Schlossleben ist am Hofe Franz I. nichts zu spüren. An den italienischen Höfen hatten die Franzosen eine viel grössere Freiheit der Sitten kennen gelernt und unter einem sinnlichen Fürsten wie Franz I. wurde die Moral immer weitherziger. Die Damen passten sich sehr schnell dem glänzenden, rauschenden Hofleben und seinen Vergnügungen an, es dauerte nicht lange und sie betrachteten es als ein Glück, die Geliebte eines Prinzen zu sein. Diesen Damen gegenüber macht sich auch die Eitelkeit des Königs geltend, er legte sehr viel Wert auf seine Kleidung und hatte den bestimmten Ehrgeiz, der Schönste und Stärkste zu sein. Seiner Sinnlichkeit legte Franz I. keine Zügel an und wie er auch darin an seinem Hofe tonangebend war, dafür sind Berichte wie die Brantôme's Zeugnis, und die Nachrichten über Vorstellungen bei Empfängen des Königs werfen auch hierauf manches Licht. Aber auch mit einem geistigen Hofstaat umgab sich Franz I., indem er Gelehrte aller

Art, Dichter und Künstler um sich sammelte. Sein Hof war eine Freistatt für italienische Auswanderer; italienische Literatur, antike Dichtung und Mythus standen im Vordergrunde des geistigen Interesses und begannen alle Formen zu beeinflussen. In ihm selbst „stellte sich die mannigfaltige Rückwirkung der fortgeschrittenen italienischen Kultur am lebendigsten dar" und „für den Übergang des französischen Geschmackes zu den modernen Formen ist niemand von so grossem Einfluss gewesen, als Franz I.", schreibt Ranke.

Franz I. grosses Verdienst war, in seiner Zeit mit ihr zu gehen. Die allgemeinen Bestrebungen, die den meisten dunkel vorschwebten, brachte er ihnen zum Bewusstsein und leitete sie in bestimmte Wege.

„Die Geister führen, das heisst wahrhaft König sein!"

Aber auch „glänzend in der ihm angeborenen Würde, vom Volke angebetet, herrlich und in Freuden wollte er seine Tage verbringen in einer ununterbrochenen, raschen Betätigung aller Lebenskräfte". Unter einem solchen Fürsten und in einer solchen Zeit entstand die Schule von Fontainebleau.

Als Franz I. den Plan der Dekoration von Fontainebleau fasste, war damit eine gewaltige Aufgabe gegeben. Denn dies Schloss war für Franz I. das, was später Versailles unter Ludwig XIV. wurde. Er machte es zu seiner Residenz, zu der er von allen Reisen durch das Reich immer wieder zurückkehrte. „Quand il y allait, dit Ducerceau, il disait qu'il allait chez lui[1])". Das war etwas neues, denn keiner der Könige vor ihm hatte eine „capitale" gehabt. In Fontainebleau befand sich der königliche Schatz „et son coeur avec ses trésors[2]). Für dies Schloss erschien kein Schmuck zu schön, kein Aufwand zu gross. Dem Könige schwebten die Schilderungen des Palazzo del Te vor; er wollte womöglich noch

[1]) Dimier. a. a. O. S. 33—34.
[2]) Dimier a. a. O. S. 33—34.

glänzenderes schaffen. Das Werk, das damit unternommen werden sollte, war un travail gigantesque. — „Ce qui s'essayait à Fonteinebleau était sans précédent en France où les plus riches décorations intérieurs n'avaient point encore montré ce faste, ni réclamé de pareilles ressources [1])." Indem die Dekorationen als Schmuck eines solchen Schlosses der Ausdruck der königlichen Macht und aller Herrlichkeit und Schönheit des Hoflebens sein sollten, mussten sie der des am Hofe konzentrierten neuen französischen Geistes und Lebens werden.

Solchen Anforderungen konnten die französischen Künstler nicht genügen.

Diese, scheint es, bewegten sich noch immer in den alten Bahnen; dafür legen wenigstens die Bilder in der alten librairie de la cathédrale de Puy (Haute Loire) Zeugnis ab, deren Entstehung in das erste Viertel des XVI. Jahrhunderts fällt [2]), Die freien Künste sollten dargestellt werden; darin zeigt sich eine Aenderung, aber diese beschränkte sich auf den Vorwurf. Vier Bilder sind noch sichtbar: Grammatik, Logik, Rhetorik und Musik. De Champeaux sagt über diese Werke: „Le caractère général de l'oeuvre est français d'allure et d'esprit, mais tous les détails des costumes et la manière de traiter les figures derivent de l'art flamand, tandis que la disposition et les lignes de la composition rapellent l'Italie [3])." Er erinnert dann an Melozzo da Forli. Man sieht, es sind etwa dieselben Kennzeichen, wie wir sie für die Bilder des XV. Jahrhunderts festgestelt haben. Die Künstler sind unbekannt. Bourdichon und Pérreal, die wir schon erwähnt haben, starben, der eine vor 1521, der andere vor 1528 [4]).

---

[1]) Dimier a. a. O. S. 30.

[2]) Paul Mantz. Une tournée en Auvergne. Gaz. des Beanx-Arts XXXI. 1887.

[3]) de Champeaux. a. a. O. S. 159.

[4]) Dimier a. a. O. S. 28.

Jean Clouet war kein Franzose[1]). Man hält ihn wohl mit Recht für einen Niederländer. Wie feine Porträts, die Clouets und ihre Nachfolger auch gemalt haben mögen, — das der Elisabeth von Österreich im Louvre ist vielleicht das schönste Porträt älterer französischer Kunst überhaupt —, so beschränkten sie sich doch gänzlich auf dies Gebiet und das im Sinne einer einfachen feinen Naturwiedergabe. Es ist bezeichnend für die kleinmalerische Tendenz in diesen Bildern, dass sie sich immer mehr den Miniaturen näherten. Diese Künstler gingen ganz für sich ohne jeden Einfluss neben der Kunstentwicklung her. Ausser diesen Werken kennen wir noch Miniaturen z. B. von Bourdichon. Der Abstand zwischen all diesem und den Plänen Franz I. fällt in die Augen: mit Recht fragt Dimier: „Décore-t-on des appartements, meuble-t-on des galeries avec des livres d'heures, avec des portraits de Clouet, avec les louables intentions de peintres supposés?[2])" Weder formell, noch inhaltlich wären die damals malenden Franzosen fähig gewesen, den neuen Anforderungen gerecht zu werden. Schon der stark ausgeprägte Individualismus jener Realisten wäre mit dem Absolutismus am Hofe nicht in Einklang zu bringen gewesen. Überdies wurde eine ganz verweltlichte Kunst gefordert, die mit der Kirche gar nichts mehr zu tun hatte, eine das Leben schmückende Malerei in grossen dekorativen Werken, die auf ganz andere Wirkungen ausgehen mussten, als jene in Einzelheiten vertieften Bilder. Ganz andere Gebäude waren zu schmücken, und dadurch beförderte nun die Architektur den Einfluss des Italienischen. Das Problem der einheitlichen Behandlung eines in dem neuen Stil erbauten Raumes war zu lösen und das hatte eine ganze Fülle von Problemen, die in Italien die Hochrenaissance gebracht hatte, im Gefolge. Ganz andere Technik, ganz andere Kenntnisse

---

[1]) Villot a. a. O. S. 65. Erst sein Sohn François Clouet wurde naturalisiert.

[2]) Dimier. a. a. O. S. 30.

wurden verlangt. Kein Zeitkostüm schien hier zulässig, Phantasie musste walten und Kenntnis der Antike; vor allem aber verlangte man nach dem Nackten, nach üppigen Gliedern, nach schönen und graziösen Körpern. Wahrlich nicht Andacht war jener Geist, der sich in der Kunst bestätigt und verherrlicht sehen wollte, sondern Lebensfreude, Reichtum an allem, was das Dasein bietet, Glanz und Genuss. War im XV. Jahrhundert die Armut am Leben fruchtbar geworden in der Kunst, so sollte es nun der Reichtum am Leben werden. Angesichts alles dessen ist es gänzlich unbegreiflich, wie man es Franz I. zum Vorwurf machen kann, sich nach Italien gewandt und von dort Künstler geholt zu haben. Der Erfolg hat ihn auch gerechtfertigt. Die Italiener, die er rief, waren die Erben einer hohen, künstlerischen Tradition, auf ihr feines Empfinden konnte, was sie sahen, nicht ohne Einfluss bleiben. Sie erfassten ganz den Stil des französischen Lebens und waren fähig, dessen künstlerischen Ausdruck zu schaffen. Eben die neuen Forderungen einer neuen Zeit und ihres Geistes zuerst erfüllt, ja diese Erfüllung überhaupt zuerst versucht zu haben, ist die Bedeutung der ersten Schule von Fontainebleau.

So ward in Fontainebleau die Kunst geboren, die unter Ludwig XIV. Europa beeinflussen sollte.

Als Franz I. gegen 1530 wiederum seine Blicke nach Italien wandte, um Künstler würdig seiner Aufgaben, zu suchen, hatte sich die Physiognomie der italienischen Kunst verändert gegenüber jener Zeit, als er, von Leonardo begleitet, heimgekehrt war. Auf diese Veränderung kann ich hier nur ganz kurz hinweisen; ihre Besprechung gehört in die Kunstgeschichte und ich erinnere nur daran, damit man sich das Bild des Italiens jener Jahre zurückrufe, aus dem die neuen Künstler Franz I. nach Fontainebleau kamen. Es genügt, an die gewaltige Entwickelung der Hochrenaissance zu mahnen, an die Werke, die bis 1530 geschaffen waren; aber auch an den Tod Raffaels muss man denken, an die Zerstreuung seiner Schule, vor allem

an Giulio Romano und seine Tätigkeit in Mantua, an den stets wachsenden Einfluss Michelangelos, dessen Werke anfingen, für viele der Massstab aller Schönheit zu werden. Schon machte sich bei einzelnen Künstlern die Wirkung davon geltend, dass eine ganz individuell bedingte Kunst wie die des grossen Florentiners eine allgemeine wurde. Schon fängt man an, nach Wirkungen zu suchen und schon beginnt ein Überreichtum, mit dem man das Gebiet des eigentlich Klassischen verlässt. Doch das machte die Künstler für den Hof Franz I. nur geeigneter, der für eine ruhige Klassik die Bedingungen kaum geboten hätte. Daher war es Franz I. höchster Wunsch, Giulio Romano selbst in seinen Diensten zu haben. Doch da dieser Plan misslang, suchte er Ersatz und fand ihn in anderen Künstlern deren Werke wir nun betrachten wollen. Leider ist das, was die erste Schule von Fontainebleau schuf, nicht im entferntesten vollständig erhalten geblieben. Angesichts dieser Tatsache müssen wir uns mit der Betrachtung der Galerie François Ier, der Galerie Henri II und dem heutigen Escalier du Roi begnügen, doch hoffe ich, dass dies genügen wird, die wesentlichen Punkte festzustellen.

Es ist selbstverständlich, dass ein solch grossartiges Unternehmen sehr viele Hände verlangte und so berief Franz I. unzählige Maler, Bildhauer und Stuckateure. Unter diesen waren wieder französische Arbeiter verteilt. Doch so viel Künstler es waren, der Geist des Absoluten, der königliche Wille sorgte dafür, dass ein einheitlicher Plan gewahrt blieb, und Rosso und Primaticcio waren es, die allen Werken der Schule den Stempel ihres Geistes aufdrückten. Zuerst im Jahre 1530 kam ein Florentiner nach Fontainebleau [1]). Es war Giovanbattista Rosso, geboren am 8. März 1494 in Florenz [2]), in den französischen Rechnungen als Roux de Rousse oder du Roux bezeichnet.

[1]) Pfnor et Champollion-Figeac, monographie du palais de Fontainebleau. Paris 1863. gravé par Pfnor, texte par Champollion-Figeac. Fontainebleau wird zuerst von Louis VII. im Jahre 1137 erwähnt. Der älteste Teil ist der Cour ovale et du Donjon.

[2]) v. Geymüller a. a. O. S. 159.

Er stand in grossem Ansehen bei dem König, der ihn 1532 naturalisierte. Bis zu seinem Tode, der 1541, nach einer wenig verbürgten Nachricht durch Selbstmord, erfolgte, hatte er die leitende Stellung der Künstler-Kolonie inne. Sein Gehalt betrug 50 L. monatlich. Er hat viele Räume des Schlosses mit Malereien und Stuckarbeiten geschmückt, manches aber wurde schon von Primaticcio wieder zerstört und durch grössere Werke ersetzt. Sein Hauptwerk, das, wenn auch vielfach restauriert, noch heute erhalten ist, besteht in der Galerie François Ier. Diese Galerie gehörte nicht zu den älteren Bauten, sondern befindet sich in dem Plan, den Franz I. am 28. April 1528 genehmigte [1]). Man ist wohl berechtigt, zu sagen, dass die ganze Galerie mit Ausnahme der Decke, einer Schöpfung von Francesco Seybecq [2]), Rosso's Werk ist. Den Gesamteindruck schildert Dimier mit den Worten: „Tous les visiteurs de Fontainebleau ont gardé le souvenir du mélange extraordinaire de peinture et d'ornements sculptés qui se déploie dans la galerie. Le grand relief et l'abondance de ces derniers, qui de tous côtés pressent les fableaux, dont ils débordent par endroits les bordures, font un effet unique et surprenant, dans lequel l'équilibre des deux arts, serait rompu, si le Rosso n'eût semé parmi les stucs de petits cartuches de peinture et placé derrière eux des fonds d'or chargés d'objets peints au naturel. Par là l'union des deux parties ne saurait être plus intime. Fresques et stucs semblent nés d'un seul jet, paraissent comme sortis l'un de l'autre [3])." Diese Art der Dekoration scheint Rosso's eigene Erfindung zu sein, nirgends findet sich etwas, was man ihr vergleichen könnte [4]). An der

[1]) Champollien-Figeac. a. a. O.
[2]) de Champeaux. a. a. O. S. 174.
[3]) Dimier a. a. O. S. 35.
[4]) ebenda. S. 36. Tout porte à croire que cette disposition prit naissance à Fontainebleau. Peut être le goût particulier du roi y eut-il part. Ce qui ne parait pas douteux c'est qu'au Rosso revient l'honneur de l'avoir réalisée le premier.

Galerie arbeiteten erst unter Rosso's dann unter seiner und Primaticcio's, endlich nach Rosso's Tode, unter dessen alleiniger Leitung folgende Künstler — es werden jedoch nur die aufgezählt, die wichtigere Arbeiten machten [1]):

Barthelemy da Miniato, peintre florentin, stucs, à raison de 20 l. par mois 1533—44.
Laurent Reynauldin, peintre florentin, stucs. 20 l. p. m.
Claude Du Val, stucs, 20 l. p. m.
Francisque Pellegrin stucs, 20 l. p. m.
Badouin, stucs, 20 l. p. m.
André Seron, stucs, 20 l. p. m.
Simon le Roy, imager, stucs, 20 l. p. m.
Jean Anthoine, peintre, stucs, 20 l. p. m.
Henry Belloir, imager, 13 l. p. m.
Charles Dorigny on Dorny peintre, 20 l. p. m.
Guillaume Cornelles, imager, stucs, 13 l. p. m.
Pierre Godary, peintre, stucs, 13 l. p. m.
Josse Fouquet, glammand. peinire. peintre, imager, 20 l. p. m.
Henry Tison, peintre, 13 l. p. m.
Jean Prémier, 7 l. p. m.
Romain Passanaque, flamond, imager, 12 l. p. m.
Juste le Just, imager, stucs, 20 l. p. m.
Claude Martin, peintre, (peinture), 10 l. p: m.
Thomas Dambrey, peintre, mager 10 l. p. m.

Für uns kommen vor allem die 14 grossen Bilder in Betracht, die die Wände schmücken; sie sind 2mal restauriert worden, zuerst von van Loo und ein zweites

[1]) Champollion-Figeac a. a. O. und de Laborde. Les comptes des Bâtiments du roi (1528—1571) 2 Bde. Paris 1877. Ich gebe diese Aufzählung, wie auch manche andere Einzelheiten, die ich in Bezug auf die Werke Rosso's erfahren oder gefunden habe, da dieselben sich bei Dimier nicht und sonst nur ganz verstreut finden, während alles über Primaticcio von dem genannten Gelehrten mit grosser Vollständigkeit zusammengestellt ist.

Mal von Coderc und Allaux unter Louis Philipp[1]). Wegen dieser Restaurationen lässt sich über die Farbengebung nicht wohl etwas bestimmtes sagen, doch mag auch auf diese das Urteil Vasari's bezogen werden, der von den Malereien der ersten Fontainebleau'er sagt, sie seien i buon fresco ausgeführt gewesen[2]). Schon das hätte den damaligen Franzosen grosse Schwierigkeiten bereitet. Eine sehr ungewisse Tradition erklärt die Bilder. Die älteste ist wohl die, welche der Père Dan 1640 gab[3]), im übrigen scheinen die Schriftsteller, die davon reden, von einander abgeschrieben zu haben oder in allen Punkten verschiedener Meinung zu sein.

Champollion-Figeac gibt die genannte Erklärung der Bilder folgendermassen wieder: links vom Eingang des Escalier du Fer à Cheval kommend, folgen die sieben Bilder: 1) le sacrifice. 2) l'éléphant fleurdélisé. 3) épisode de l'embrassement de Catane. 4) La nymphe de la fontaine et le chien Bleau[4]). 5) les mariniers, 6) l'éducation d'Achille. 7) Venus châtiant l'Amour. Rechts gegenüber dem ersten Bilde links angefangen: 1) l'ignorance et les vices chassés par François Ier. 2) le roi tenant une grenade. 3) la pitié filiale de Cléobis et Biton. 4) Danaé. 5) la mort d'Adonis. 6) la fantaine de jouvence. 7) combat des Centaures et des Lapithes.

Diese Stoffe, fast alle den antiken Mythen entnommen, alle im antiken Gewande behandelt, entsprechen den geistigen Interessen der höfischen Gesellschaft. Bei dem zweiten, dritten und fünften Bilde der linken Seite ist Champollin-Figeac von der Erklärung des Père Dan abgewichen, der in diesen Bildern: Triumph- und Siegesembleme Franz I., la ruine et l'embrassement de Troie

---

[1]) Champollion-Figeac. a. a. O.

[2]) nach de Champeaux a. a. O. S. 175.

[3]) Le Père Dan. Le Trésor des merveilles de la maison royale de Fontainebleau. Paris 1642.

[4]) Willkürliche und viel bestrittne Namenserklärung des Schlosses.

und naufrage pendant la nuit sieht. Die Nymphe ist ein modernes Bild von Couderc und Allaux. Das Bild diesem gegenüber Danaé visitée dans sa prison par la pluie d'or de Jupiter ist 1537 nach einer Zeichnung Primaticcio's von Claude Badouin gemalt à raison de 20 livres par mois[1]). Es ist interessant, dass sich an diesem Platze zuerst ein Bild Rosso's Diana von Poitiers darstellend, befunden haben soll, das die eifersüchtige Duchesse d'Étampes durch die Danae ersetzen liess.

Es ist wahr, die Bilder haben ihre Schwächen, aber es ist unfruchtbar, von diesen zu reden, zumal es schwer festzustellen sein würde, wieviel davon auf Rechnung der Ausbesserungen kommt. Und wenn auch manche der Werke arm an Erfindung sind, so waren doch ihre Vielfigurigkeit, ihr architektonischer Aufbau, dessen Zusammenklingen mit den umgebenden Dekorationen an sich schon neu und epochemachend in Frankreich.

Rosso war Florentiner. Er scheint nach dem Bewegungsreichtum Michelangelo's gestrebt zu haben. Wenn man sich auch nicht enthalten kann, beim Studium der Bilder hin und wieder die himmelschreiende Nutzlosigkeit von Bewegungen und Drehungen, die schon mehr Verrenkungen sind, unangenehm zu empfinden, so hatte dieser Künstler doch eine Kenntnis des Nackten, die kein Franzose besass. Was die Komposition innerhalb der Bilder betrifft, so kommt gleich das erste Bild le sacrifice in Betracht, auf dem in feiner Weise drei gefässtragende Figuren von drei Säulen begleitet werden, während das Dach des Tempels die Bewegung zugleich abschliesst und auflöst. Der Aufbau der Stufen des Opferaltars wird harmonisch von knienden Frauen und stehenden Kindern begleitet, auch setzt sich die Komposition des Bildes entsprechend in der Umrahmung fort. Am strengsten durchgeführt ist der Aufbau im Bilde la mort d'Adonis, ein Bild, das doch auch gleichzeitig bezeichnend ist dafür,

[1]) Champollion-Figeac. a. a. O.

wie gleichgiltig den Künstlern eigentlich die Stoffe selbst waren, wie sie ihnen nur Vorwände geben mussten. Denn was konnte einer so schönheitsliebenden Zeit ferner liegen als der Tod des Adonis, als der Gedanke: „auch das Schöne muss sterben"? Mit einer knieenden, weinenden Frau beginnt links der Aufbau des Bildes, der sich über einige Gestalten nach rechts oben zieht und in den hinten im herabfahrenden Taubenwagen sitzenden Frauen endigt. Links oben bildet die schwebende Gestalt, zu der zwei Tauben überleiten, das Gegengewicht. Dergleichen Probleme waren den Franzosen durchaus neu. Nicht einmal an ihr Vorhandensein hatten die französischen Maler bisher gedacht, geschweige denn, dass man ihre Lösung geahnt hätte. Mehr oder weniger kommen diese Fähigkeiten Rosso's fast in allen Bildern zur Geltung, ebenso seine Kenntnis der Anatomie. Dass diese ihn manchmal im Stiche gelassen hat, weiss ich, aber es ist zwecklos, von diesen Mängeln zu sprechen, die überdies viel mehr an der Person des Künstlers zufällig hafteten, als das, zu dessen Betrachtung wir nun übergehen wollen.

Jene Nachahmung Michelangelo's war doch schliesslich nicht das bleibende, das sich weiter entwickelnde in der französischen Kunst, wohl aber war dies der französische Geist, das französische, was die Italiener in ihrer Sprache ausdrückten. Dieser Geist findet sich auch in den Bildern Rosso's. Wir können da zwei Einflüsse unterscheiden, den des Absolutismus und den der Frauen. Wie die Macht des Königs und der Glanz des Hofes sich im Reichtum des Stiles ausdrückten, so gab der Wille des Fürsten dem Ganzen ein einheitliches Gepräge. Aber auch die direkte Verherrlichung des Königs finden wir in Bildern Rosso's und zwar in einer Weise, die an die Kunst Ludwig XIV. gemahnt. Daneben ist zu bemerken, dass, wo es nur möglich war, die Initiale des Königs, das F und sein Salamander, angebracht wurden.

Eine Huldigung an den König spricht sich zunächst in dem Bilde l'ignorance et les vices chassés par François Ier aus, ferner in dem éléphant fleurdélisé dessen Decke das F, dessen Stirn der Salamander schmückt. In dem naufrage pendant la nuit hat man vielfach eine Anspielung auf das Unglück Franz I. bei Pavia sehen wollen. Näher liegt es, die éducation d'Achille auf den ritterlichen König zu beziehen. Ganz klar ist dieser Sinn aber in dem Bilde le roi tenant une grenade.

Häufiger noch auf Schritt und Tritt spürt man in diesen Bildern die Rolle, die die Frauen, ihre Schönheit, ihre Grazie am Hofe spielten. Von hier an weicht das Element des weiblichen Reizes nicht mehr aus der französischen Kunst. Waren einst in Italien französische Könige den Reizen der Italienerinnen unterlegen, so ward jetzt der italienische Künstler von der Grazie und Schönheit französischer Frauen bezaubert.

Ein Bild, wie Venus châtiant l'Amour war bisher in Frankreich nicht entstanden; es ist der erste schöne Frauenkörper, der in diesem Lande gemalt wurde und eine echt französische Grazie lebt in ihm. Besonders die Linien, die vom Kopf herab am Hals und den Armen zu den Händen hinunter gehen, sind von unsagbarer Feinheit und Delikatesse; die ganze Gestalt hat ein Leben, etwas so Aristokratisches liegt in den feinen Gliedern, dass man glaubt, eine entkleidete Hofdame vor sich zu haben. Aber nicht nur in nackten Körpern spricht sich diese Grazie hier und an anderen Stellen aus, sondern auch in bekleideten weiblichen Figuren, in Gewändern. In diesem Sinne ist gleich eine Begleiterin der Venus zu nennen, vor allem aber die nach links sich abwendende weibliche Gestalt in dem „Tod des Adonis". In der fontaine de Jouvence klingt schon die raffinierte Sinnlichkeit des halb Entkleideten an. Unendlich graziös sind ferner Gestalten der Umrahmungen, so z. B. neben dem Bild le roi tenant une grenade der Jüngling, der ein enteilendes Mädchen von hinten umfasst hält, ferner neben

dem éléphant fleurdélisé die schöne Europa und ihr Gegenstück. In den drei Figuren, die auf dem Hauptbild den Elefanten umstehen, zeigt sich deultich in der Haltung, ein höfischer Anstand. Auch die Stuckfiguren neben dem sacrifice sind nicht ungraziös, und das kleine Bild unter dem Hauptbild, einen Reigentanz darstellend, ist in den Tanzbewegungen von grosser Leichtigkeit und Feinheit. Weiter diese Einzelheiten aufzuführen würde zu weit gehen; es genügt hier die Tatsache konstatiert zu haben.

Auch wurde Rosso in manchem von Primaticcio entschieden übertroffen.

Francesco Primaticcio, 1504 in Bologna geboren, arbeitete 1525 als Maler und Stuckateur unter Giulio Romano im Palazzo del Te, kam 1532 nach Frankreich, trat 1541 an Rosso's Stelle, wurde am 21. Januar 1559 zum surintendant des bâtiments und aller Unternehmungen der Katharina von Medici ernannt und starb im Jahre 1570 [1]). Diesem Künstler verschaffte seine erstaunliche Vielseitigkeit ganz besonders grossen Einfluss. Er hat sich auf allen Gebieten der bildenden Kunst betätigt, von der Architektur bis zum Teppich-Karton. Er war der besondere Liebling Franz I. und des Hofes. Der König überhäufte ihn mit Gunstbezeugungen, Ehren und materiellen Wohltaten.

Auch von den Werken, die dieser Künstler in Fontainebleau schuf, ist weitaus der grösste Teil nicht mehr erhalten, am tiefsten zu bedauern ist die Zerstörung der Galerie d'Ulysse unter Ludwig XV., in der Primaticcio unterstützt von Niccolo dell' Abbate 57 grosse Kompositionen geschaffen hatte [2]). Nicolas Poussin hat von dieser Galerie gesagt, er kenne nichts geeigneteres, einen Maler heranzubilden und sein Genie anzufeuern [3]). Dass sich

[1]) v. Geymüller a. a. O. S. 160—165. Paul Mantz, la peinture française, S. 254, und Dimier a. a. O.

[2]) Dimier a. a. O. S. 289—295.

[3]) Mariette Poussin, Abécédario Bd. IV. S. 212 und Dimier a. a. O. S. 229.

der Einfluss Giulio Romano's in dem Stile Primaticcio's ausspricht, bedarf keiner weiteren Erklärung, aber für den stellenweise unverkennbaren Michelangelo's, Coreggio's, und Parmigianino's fehlen in seiner Biographie die Anhaltspunkte.

Um seine grösseren noch erhaltenen Werken zu betrachten, wollen wir uns zunächst wieder der Galerie François Ier. zuwenden. Er beendete diese nach dem Tode Rosso's im Sinne jenes Meisters[1]). Wir haben schon erfahren, dass die Danae dieses Saales nach seinem Entwurf gemalt worden ist. Das moderne Bild der Danae gegenüber ersetzt eine Semele von ihm, qu'on détruisit plus tard pour son obcénité[2]). Was die Danae betrifft, von der Dimier sagt: les style en est large et magnifique[3]), so zeigt sie gleich etwas von dem, was Primaticcio von Rosso unterscheidet. Der menschliche Körper ist ihm wichtiger, alles andere ordnet er ihm unter. Doch empfindet auch er ihn dekorativ, das Gesicht hat für ihn nicht mehr Bedeutung, als der übrige Körper.

Primaticcios Linie ist eleganter, als die Rosso's, vor dessen Werken man dies Wort nicht finden wird; den Reiz des weiblichen Körpers empfand er sinnlicher als jener.

Wir wenden uns zu der bekanntesten der überkommenen Schöpfungen Primaticcio's, der sogenannten Galerie Henri II, eigentlich salle de Bal genannt, da in ihr der königliche Ball stattfand[4]). Es war das Leben des Hofes, das solch neue Bedürfnisse schuf. Nie wieder hat Primaticcio so grosse Flächen zu behandeln gehabt. Dieser Saal, bei dessen Schmuck er, wie noch so oft, einen schätzbaren Gehilfen an Niccolo dell Abbatte hatte, war neben der Galerie d'Ulysse das Hauptwerk Primaticcios aber nicht nur das, sondern eines der grössten Werke dekorativer französischer Kunst überhaupt. Le XVIIe et

[1]) Dimier. a. a. O. S. 70.
[2]) ebenda S. 71.
[3]) ebenda S. 71.
[4]) ebenda S. 161.

le XVIIIe siècle où la peinture fut bien plus répandue en France, qu'elle n'était alors, ont vu peu d'entreprises aussi cousidérables [1]). Man bedenke die Bedeutung eines solchen Werkes in jener Zeit, wie neu die Lösung solcher Aufgaben in Frankreich war und wie grundlegend sie für die Folgezeit sein musste. Auch diese Galerie findet sich in dem ersten, von Franz I. bestimmten Plan, doch begann man unter seiner Regierung noch nicht mit der Dekoration, sondern schritt erst im Jahre 1552 zu deren Beginn. 1556 war sie im wesentlichen vollendet [2]). Die Tronbesteigung Heinrich II. hatte keine wesentliche Veränderung für die Schule von Fontainebleau zur Folge. Die Arbeiten wurden unter ihm mit denselben Künstlern fortgesetzt, einige neue kamen hinzu, erst der Tod des Königs und die Unruhen während der Regierung der Katharina von Medici verringerten die für dies Schloss aufgewandten Gelder [3]). Freilich mehr als Fontainebleau lag dem neuen König Anet, das Schloss der Diana von Poitiers, am Herzen, aber da er die Ausgaben nicht einschränkte, nahmen die Arbeiten in Fontainebleau ungestörten Fortgang.

Was den salle de Bal auf den ersten Blick von der Galerie François Ier unterscheidet, ist das zurücktreten des Stucco, der sich auf ziemlich schmale Einrahmungen mehrerer Bilder und der Fenster beschränkt. Was sonst noch von Skulptur im Saale ist, gehört zur Architektur und stammt von Philibert Delorme und Lebreton [4]). Die Wände und die dieselben unterbrechenden tiefen Fensternischen sind von 78 malerischen Kompositionen geschmückt [5]). Allaux hat sie alle restauriert und nur mit Mühe kann man

[1]) Dimier. a. a. O. S. 162.
[2]) ebenda. S. 284—289.
[3]) de Champeaux. a. a. O. S. 175.
[4]) Dimier a. a. O. S. 288.
[5]) Alle bewegen sich im Rahmen der antiken Mythologie. Sie sind vollständig aufgeführt bei Dimier a. a. O. S. 286—88 und bei Dan a. a. O. S. 101—107.

sich heut noch ein Bild von der ehemaligen Schönheit machen. Alles, was man diesen Werken je vorgeworfen hat, auch die Konturen und die Proportionen schiebt Dimier auf diese Übermalung. Es dürfte schwer zu entscheiden sein, in wieweit er recht hat, jedenfalls wollen wir zusehen, ob uns der salle de Bal in seiner heutigen Gestalt nicht auch noch einiges zu sagen hat.

Man sieht gleich, wenn man von der Galerie François Ier kommt, dass inzwischen am Hofe ein Wechsel vor sich gegangen sein muss. Nicht mehr der Geist des Königs ist es, der über diesem Saale waltet, es ist der Dianas von Poitiers.

Ihr Monogramm, nicht das Heinrichs II, ist überall da angebracht, wo man in der Galerie François Ier das Franz I. erblickt. Eine Huldigung an den König findet man unter diesen Bildern nicht: das ist es, was die vornehmlich von denen Rosso's unterscheidet Die ganze Dekoration ist ein Hymnus auf die Schönheit des menschlichen Körpers.

Indem Primaticcio hier alle Wirkungen aus den Elementen des Menschenleibes bestritt, erwarb er sich um die Einführung der Malerei des Nackten viel grössere Verdienste als der Florentiner. Seine Kenntnis der Aktmalerei scheint grösser, was sich besonders in Verkürzungen zeigt. All diese übergreifenden Arme und Überschneidungen waren in Frankreich noch nicht gesehen worden.

Primaticcio war besonders beliebt und berühmt als Arrangeur von Festen[1]). Man denkt sogleich an die damaligen Hoffeste, die zu mythologischen Maskeraden geworden waren, bei denen das Heidentum die Nacktheit entschuldigte. Man hat das Gefühl, Primaticcio habe den Saal zu einem solchen mythologischen Feste umgestaltet. Die Hofgesellschaft, für die damals die Mythologie so im Mittelpunkt des Interesses stand, dass alles mythologisiert

[1]) Paul Mantz la peinture française S. 257.

wurde, mag diesen Saal besonders geliebt haben. Hier glaubte man den ganzen alten Olymp wieder aufgelebt und wie schön war es, wenn man im Gespräch aufblickend eben denselben Mythus vor sich sah, von dem man eben gesprochen hatte. Und wie hat es Primaticcio verstanden, der galanten Gesellschaft seine Stoffe nahe zu bringen. Welch unbeschreibliche Eleganz und Grazie lebt in seinen Körpern, wie delikat sind alle Formen. Die länglichen Proportionen aller Körper und Glieder scheinen mir nicht nur auf Einflüsse Parmigianino's hinzudeuten, sondern vielmehr darauf, dass solche Formen damals das Ideal der Schönheit bildeten. Man hat das unabweisbare Gefühl, dass zu mancher dieser Gestalten eine Schönheit des Hofes als Vorbild gedient hat. Man spürt im ganzen Stile dieser Malereien, im Rythmus der Linien den Ton des Hoflebens und dass bei aller Ausgelassenheit feine Lebensformen herrschten. Man spürt aber auch, dass es ein Hof war, an dem eine Maitresse das Scepter führte, denn die Erinnerung an die Memoiren Brantômes, an sein viedes dames galantes wird wach im Beschauer dieser Bilder und manche derselben scheinen direkt Illustrationen zu dem Kapitel sur la beauté de la belle jambe dieses Buches zu sein[1]). Dann grenzt Primaticcio an Obscönität. Niemand hat sich damals daran gestossen. Mag aber Primaticcio manchmal übertriebenen Gebrauch von nackten Figuren gemacht haben, für die Geschichte der Malerei Frankreichs hat er das bedeutende Verdienst, der erste grosse Maler des weiblichen Körpers im französischen Geiste zu sein, denn alle Grazie und alle Eleganz dieser Körper ist echt französisch. Seine Bilder sind die ersten der französischen Kunstgeschichte, in denen man den odeur de femme spürt.

Dieselbe Schönheit finden wir in den Bildern Primaticcios und Niccolos, die die Geschichte Alexander's des

[1]) Oeuvres de Brantôme. Vie des dames galantes. Édition revue par H. Vigneau Paris. Discours troisième.

Grossen behandeln. Sie wurden im chambre de la duchesse d'Étampes gemalt in den Jahren 1541—44 und wurden 1570 vollendet[1]). Heut ist das Zimmer in den „Escalier dit du Roi" umgewandelt. Der Stucco spielt hier wieder eine grosse Rolle, indem die Bilder von plastischen Frauengestalten eingerahmt sind. Das hat Palustre fälschlich zu der Annahme einer Beteiligung Rosso's geführt[2]), die jedoch von Dimier wiederlegt worden ist[3]). Restauriert sind auch diese Bilder und zwar von Abel de Pujol.

Ihre Zahl war ursprünglich 11, erhalten sind 8. Alle Körper, auch die plastischen, haben die langen, gracilen Formen der Gestalten der Galerie Henri II., übertreffen aber diese noch manchmal an Grazie und Schönheit, an Eleganz der Linienführung. Auch die plastische Wirkung der Gestalten scheint gesteigert, die Bilderscheinung geklärter. Alles Fortschritte auf dem Wege, den die französische Malerei in Frankreich eingeschlagen hatte. Freilich gehören auch zwei dieser Bilder zum sinnlichsten, was Primaticcio, geschaffen hat. Nach Vollendung dieses Werkes starb Primaticcio, mit ihm erlischt die erste Schule von Fontainebleau.

Seit dem Beginn der Herrschaft Katharina's von Medici hatten sich die für Fontainebleau aufgewandten Summen von Jahr zu Jahr vermindert[4]), da aber Primaticcio surintendant des bâtiments war, konnte er dafür sorgen, dass die Arbeiten nicht unterbrochen wurden, denn er vermochte es nie, sich ganz von dieser Stelle seines Wirkens zu trennen, an die er sich mit tausend Fäden gebunden fühlen musste. Als er aber gestorben, war niemand mehr, der ein gleiches Interesse für Fontainebleau gehabt und gleicherzeit die Macht besessen

[1]) Dimier a. a. O. S. 269—278 und Richard Förster a. a. O. S. 203.

[2]) Palustre. Renaissance. Bd. I. S. 220.

[3]) Dimier a. a. O. S. 277.

[4]) de Champeaux a. a. O. S. 176.

hätte, es zu betätigen. Die Unruhen der Bürgerkriege trugen das ihrige bei, und alle künstlerische Tätigkeit, die sich in diesen stürmischen Jahren überhaupt entfalten konnte, richtete sich auf die Bauwerke, die Katharina errichten liess [1]). So kam es bald dazu, dass die Arbeiten in Fontainebleau eingestellt wurden. Erst unter Heinrich IV. nahm man sie wieder auf.

Während der 40 Jahre seiner Tätigkeit in Frankreich war es Primaticcio gelungen, der französischen Kunst den Stempel seines Geistes aufzudrücken. Er spielte in seiner Zeit die Rolle, die später Lebrun so glänzend ausfüllte [2]), er besass die Alleinherrschaft im Gebiete der Malerei. Nicht ein Künstler in Frankreich ist nach Rosso's Tode zu nennen, der nur entfernt an seine Bedeutung, seinen Einfluss herangereicht hätte [3]). Was man heut von ihm in Fontainebleau sieht, wäre allein allerdings nicht fähig gewesen diesen Einfluss auszuüben. Man muss da etwas rekonstruieren, muss bedenken, dass der grösste Teil seiner Werke vernichtet ist und zu uns in der Kunde von dem Verlorenen tote Buchstaben reden, während zu seinen Zeitgenossen der Geist des Künstlers lebendig sprach. Ja nicht einmal die erhaltenen Werke können wir ganz würdigen. Der oberflächliche Beschauer geht an diesen, durch ausbessernde Hände oft übel zugerichteten Bildern,

[1]) de Champeaux a. a. O. S. 177.

[2]) Dimier a. a. O. S. 224.

[3]) Jean Cousin kommt neben Fontainebleau gar nicht in Betracht. Die Daten seiner Geburt und seines Todes sind unbekannt. Man weiss nur, dass er 1537 heiratete und 1595 schon tot war. (Paul Mantz, la peinture française S. 262 - 266). — „Trois estampes et les planches d' un livre de Perspective composent avec ce tableau (Jugement dernier) tout son oeuvre authentique" schreibt Dimier (a. a. O. S. 129). Sein genanntes Bild, das jüngste Gericht des Louvre zeigt ihn als geistlosen Nachahmer michelangelesker Manier und kann von einem unparteiischen Betrachter nur als eine langweilige Vorlesung über Anatomie empfunden werden. Ein Einfluss dieses Malers auf die französische Kunst ist nicht zu erkennen.

gleichgültig vorüber und nur dem offenbaren sie ihre Schönheit, der die Zeichnungen des Künstlers studiert und in diesen seine unverfälschten Züge erkannt hat.

Und nachdem wir nun vernommen haben wie neues die Schule von Fontainebleau für Frankreich geschaffen hatte, wie grundlegend ihre Bedeutung war, wollen wir noch einen Blick auf die nächsten Schicksale der französischen Malerei werfen, um zu sehen, wie diese durch die Werke von Fontainebleau begründet und beeinflusst wurden.

III.

Man darf sich nicht wundern, dass zunächst auf den grossen Fortschritt der ersten Schule von Fontainebleau eine Reaktion, eine Stille, folgt.

Einige der Gründe, die diesen Stillstand bedingten, wurden schon am Ende des vorigen Abschnittes erwähnt. Sehr wichtig ist an dieser Stelle die überaus schlechte Verfassung, in der sich bis zum Ende des Jahrhunderts die Finanzen befanden. Heinrich II. hatte eine so grosse nicht fundierte Schuld hinterlassen, dass ihre Zinsen nicht aufzubringen waren. Das Land war durch die Last der Steuern verarmt, es konnte nichts mehr hergeben. Nun kamen auch noch die Bürgerkriege dazu, die an sich schon die Interessen der Kunst schädigen mussten. Man hatte einfach kein Geld mehr, die kostspieligen Dekorationen der Schlösser, wie bisher, fortsetzen zu lassen. Andererseits scheint es allerdings auch an Talenten in Frankreich gefehlt zu haben, die geeignet gewesen wären, die grossen neuen Lehren mit entsprechendem Erfolg aufzunehmen. Und dennoch lässt sich auch in dieser Zeit erkennen, dass der Einfluss Fontainebleau's auf allen Gebieten der Kunst, die Architektur ausgenommen, ein herrschender war. Das gesamte Kunstgewerbe steht unter seinem Zeichen[1]). Die Werke von Goujon — man denke an seine Nymphen — und die von Germain Pilon, sind ganz

[1]) Dimier a. a. O. S. 214.

erfüllt von der Grazie und dem Geiste Primaticcio's[1]). Die Stiche des Étienne Delaune, den Dimier „le plus exquis des artistes français d'alors[2])“ nennt, sind durchaus abhängig von dem Einfluss des italienischen Künstlers. In der Malerei waren es zunächst Niccolo dell' Abbate, Roger de Rogery und Caron, welche die Traditionen der Schule weiter pflegten; jedoch weiter entwickelt haben sie dieselben nicht. Von Caron besitzen wir einige Zeichnungen zu einer histoire d'Artémise[3]) die aber nur Zeugnisse seiner Talentlosigkeit sind.

Wertvoller erscheint dagegen eine Zeichnung in Louvre „die Verläumdung des Apelles“ genannt[4]), vor allem aber mag hier seiner Rekonstruktionen nach Philostrats Gemälden erwähnt werden, von denen R. Förster sagt: im Übrigen weht von kleinen Unterschieden im einzelnen abgesehen in sämtlichen Kompositionen der Geist der Schule von Fontainebleau[5]).

Étienne Delaune starb 1583, Pilon 1590, Roger de Rogery 1597 und Caron 1499; mit ihnen starben die direkten Nachfolger Primaticcio's. Aber seine Werke sollten ihm neue und bessere Schüler gewinnen, als Roger und Caron gewesen waren. Selbst über die Grenze des Landes hinaus erstreckten sich Ruhm und Einfluss seiner Werke. Dimier behauptet, Fontainebleau sei damals das Italien der Niederländer gewesen, denen die Reise über die Alpen nicht möglich war[6]). Jedenfalls kam eine nicht geringe Anzahl von Künstlern aus den Niederlanden nach Fontainebleau, um die dortigen Malereien zu studieren[7]).

[1]) Dimier a. a. O. S. 215.

[2]) ebenda.

[3]) Paris. Cabinet des Estampes.

[4]) Reiset. Dessins du Louvre. Bd. II, S. 274

[5]) R. Förster. Philostrats Gemälde in der Renaissance. Jahrbuch der Königl. Preuss. Kunstsammlg. Bd. 25 Heft I (1904).

[6]) Dimier. a. a. O. S. 219.

[7]) Van Mander. Schilderbock, trad. Hymans, Bd. II. S. 147 u. 148. Laborde. Renaissance. S. 674.

Das hatte zur Folge, dass sich an der zweiten Schule von Fontainebleau viele Niederländer beteiligten. Auf diese Weise sollten die Werke Primaticcio's ihrem Schöpfer einen Schüler erwerben, der auf dem Wege fortschritt, den jener Meister betreten hatte. Dieser Schüler war Ambroise Dubois; er wurde für die zweite Schule von Fontainebleau das, was für die erste Primaticcio gewesen war.

Gegen 1600 konnte Heinrich IV., nachdem das Land unter ihm Frieden und Einigung wiedergefunden hatte, die Arbeiten von Fontainebleau von neuem aufnehmen lassen. Dadurch begründete er die zweite Schule von Fontainebleau. Die Aufgaben beider Schulen waren im wesentlichen die gleichen, nur dass man jetzt schon andere Ausführungen derselben vor sich sah, an die man sich halten konnte. Das musste beeinflussen und die einmal in französischem Geiste durch die erste Schule von Fontainebleau gegebene Lösung des Problemes musste auf lange Zeit hinaus für den Weg der Kunst in Frankreich bestimmend bleiben.

Der Zusammenhang beider Schulen ist in ihren Werken ersichtlich. Dass die späteren Maler die Schöpfungen ihrer Vorgänger beständig vor Augen hatten erklärt genugsam, dass sie sich oft eng an diese anschlossen. So eng, dass sie manchmal Gestalten Primaticcio's unverändert in ihre Bilder übernahmen. Auch Dubois hat das getan, z. B. in dem jetzt im Louvre befindlichen Bild le baptême de Clorinde, auf dem Clorinde die Kopie einer weiblichen Gestalt Primaticcio's ist, die sich in der Galerie Henri II. rechts neben dem letzten Fenster der rechten Seite befindet.

Aber trotz dieser Anlehnungen hatte die zweite Schule indem sie auf dem eingeschlagenen Wege fortschritt, doch ihren eigenen Charakter. Schenken wir nun ihren Werken für einen Augenblick unsere Aufmerksamkeit.

Den vielgenannten Martin Freminet (1567–1619) können wir an dieser Stelle nicht ganz umgehen. Dieser

Künstler erhielt 1608 den Auftrag, die chapelle de la Sainte-Trinité mit Gemälden zu schmücken[1]). Seine Jugend hatte er in Italien zugebracht, das spürt man in seiner Kunst. Das Altarbild, das er schuf, ist stark von Bologna beeinflusst, während die Deckengemälde den Versuch zeigen, Michelangelo nachzuahmen. Es sind dies übertriebene, selbstgefällige Bilder. Jedes Glied muss gebogen sein und jede Biegung, jede Drehung wird zur Verrenkung. Alle Gestalten scheinen dem Beschauer von dem grossen Können Freminet's erzählen zu sollen. Weiter haben sie allerdings dem Betrachter nichts zu sagen. Es ist nichts Französisches in den Bildern und Desportes hatte ganz recht, als er von Freminet schrieb: „enfin on peut dire, qu'il étoit absolument brouillé avec le Grâces[2])"

Ganz anders sind die Werke von Ambroise Dubois. Er wurde 1543 in Antwerpen geboren und starb am 29. Januar 1614 in Fontainebleau[3]). Seine Hauptwerke sind die Dekoration der Galerie de Diane, die histoire de Tancrède et Clorinde im cabinet de la reine und die histoire de Théagène et Chariclée im chambre ovale[4]). Auch diese Dekorationen sind nicht unversehrt geblieben; da sie in Öl gemalt waren, konnte sie Ludwig XV. leicht entfernen lassen. Teilweise sind die Bilder verloren gegangen, teilweise erhielten sie nur andere Plätze im Schlosse, einige hat auch Louis Philippe wieder an ihre ursprüngliche Stelle bringen lassen. Zwei sind im Louvre[5]).

[1]) Paul Mantz, peinture française. S. 274. Durch diese Kapelle liess Franz I. 1529 die alte, unter Ludwig dem Heiligen erbaute ersetzen. Bis unter Heinrich IV. blieb sie jedoch ohne malerischen Schmuck. vgl. Champollion-Figeac. a. a. O.

[2]) Desportes. Vies des premiers peintres du roi. 1752. S. 51.

[3]) Villot a. a. O. S. 113.

[4]) de Champeaux a. a. O S. 182.

[5]) Louvre. Catalogue sommaire des peintures. Nr. 271 Chariclée subit l'épreuve du feu und Nr. 272 le baptême de Clorinde.

Viele dieser Bilder haben etwas fades und süssliches, besonders in der Farbe.

Auch auf Dubois hat Bologna gewirkt. Man spürt in seinen Bildern den Einfluss des Barocks, nur nicht den des naturalistischen. Er hat immer am antiken Gewande, gern am Mythologischen festgehalten, aber der Geist der Zeit brachte auch in seine Werke christliche Elemente. Die histoire de Tancrède et Chlorinde mag hierfür als Beispiel dienen. Dass man auch wieder Schmerzen malen wollte, sieht man in dem Bilde Chariclée subit l'epreuve du feu. Auch liebte es Dubois, seinen Bildern, dem Geiste des Barocks gemäss, landschaftliche Hintergrunde mit düstern Gewitterstimmungen zu geben, von denen sich dann die hellen Gestalten abheben. Dergleichen widersprach aber keineswegs dem Geist des französischen Hofes, für den der Einfluss Spaniens so wichtig war, wichtig bis zur Nachahmung [1]).

Spanien war damals der Mittelpunkt der katholischen Welt, aber auch das klassische Land des Despotismus. So spielt denn in der zweiten Schule von Fontainebleau das monarchische Element wieder eine starke Rolle; die Galerie de Diane verherrlicht in den verschiedensten mythologischen Gewändern die Taten Heinrich II. „Dans la galerie de Diane à Fontainebleau", schreibt Dimier, „Dubois montre un art de divisions infiniment plus agréable que ce qu'on vit jamais dans l'époque précédente [2])". Auch das war die Wirkung des Geistes des Absoluten, der zu immer grösserer Konzentration nach einem einheitlichen Plane führte. Wir sehen hier Fortschritte der Bestrebungen, die unter Ludwig XIV. und Lebrun gipfelten. Dieser verstärkte Einfluss des Absolutismus bewirkte auch, dass in den Bildern die Etikette des Hofes immer fühlbarer wird. Ungeschlachte Gesellen mit aus-

[1]) vergl. v. Geymüller. a. a. O. S. 218 u. 219.
[2]) Dimier. a. a. O. S. 225.

ladenden Kraftgeberden, wie sie manchmal bei Rosso vorkommen, oder heftige Bewegungen, wie sie noch Primaticcio hin und wieder malte, sind jetzt unmöglich geworden. Man hätte sie in der Gegenwart des Königs als unschicklich empfunden. Das Benehmen der Menschen ist auf den Bildern von Dubois höflicher, zarter geworden, durchaus beherrscht von höfischer Sitte.

Hatte bei Primaticcio noch freie Anmut gewaltet, so spricht sich in der Art, wie die Menschen sich anfassen, sich führen, wie sie sitzen, eine bewusste gezierte Grazie aus. Auch in der Formgebung der Körper ist dieser abschleifende Einfluss bemerkbar. Eine gewisse glatte Schönformigkeit greift Platz. Dass man am Hofe Heinrichs IV. an dem man nichts weniger, als platonisch liebte, auch nicht platonisch malen wollte, ist leicht verständlich. Doch versteckt sich hier die Sinnlichkeit oft hinter einer frommen Maske, wie z. B. in der bâptême de Clorinde. Hatte Primaticcio einfach nackte Körper gemalt, so sieht man bei Dubois entkleidete Menschen, deren Gliedern es anzusehen ist, dass sie in engen Bekleidungen gesteckt haben. Man ist raffinierter, man ist beinah pikant geworden. Doch haben alle diese Körper, alle diese Bewegungen, schlank und geziert, wie sie sind, etwas unendlich graziöses und elegantes; französische Grazie ist doch ihr Grundzug.

Unter Ludwig XIV. wird dann der Wille des Herrschers ganz despotisch in der Kunst. Sein Einfluss duldet keinen anderen mehr neben sich. Überwältigend ordnet der Absolutismus sich seiner Verherrlichung, seiner steifen Etiquette alles andere unter. Aber bei Dubois ist da noch Grazie, wo später die hohen Hacken der Hoftracht nur noch gespreizte Grandezza zulassen. Die Änderung liegt also am Wechsel im Charakter des französischen Hoflebens, dessen Ausdruck Dubois war, wie vor ihm Primaticcio und nach ihm Lebrun. Die kunstgeschichtliche Entwickelung zeigt da keine Unterbrechung. Wie diese Entwickelung vor sich ging, von Dubois über Simon Vouet (1590—1649), Jacques Blanchard (1600—1638), und die

dekorativen Bilder Sébastian Bourdon's (1616—1671) zu Charles Lebrun, das im Einzelnen zu verfolgen, würde über den Rahmen dieser Betrachtung hinausgehen, uns genügt es, die Kette nachgewiesen zu haben, deren Anfangsglied die erste Schule von Fontainebleau war, und gesehen zu haben, dass dort die Wurzeln des Baumes lagen, der unter Ludwig XIV. so herrliche Blüten und Früchte tragen sollte. Freilich nur die Wurzeln; freilich entstand unter dem roi soleil eine grössere Kunst und die früheren Werke sind nur wie die Gesänge einzelner Instrumente gegen die gewaltige Symphonie, die glänzend daherrauschend mit schmetternden Fanfaren unter Ludwig XIV. einsetzte.

Lebenslauf.

Ich, Wolf-Heinrich von der Mülbe, evangelischer Konfession, Sohn des Generalleutnant z. D. Franz von der Mülbe, wurde am 22. Oktober 1879 zu Berlin geboren. In Berlin, Strassburg i. E. und Karlsruhe i. B. wurde ich auf Privatschulen unterrichtet. Von Untertertia an besuchte ich das Gymnasium zu Freiburg i. B., von Obersekunda an das Kaiser-Wilhem-Gymnasium zu Hannover, welches ich Ostern 1899 mit dem Zeugnis der Reife verliess. Zunächst studierte ich in München Medizin dann in Berlin und Göttingen Jura. Ostern 1901 ging ich in nach Zürich, wo ich, obwohl noch in der juristischen Fakultät eingeschrieben, mich dem Studium der Kunstgeschichte widmete. Dieses Studium setzte ich an der Universität Leipzig zwei Semester hindurch fort. Zwecks kunstwissenschaftlicher Studien hielt ich mich dann ein halbes Jahr in Italien und ein Vierteljahr in Paris auf. Seit Michaelis 1903 studierte ich an der Universität Breslau Kunstgeschichte und bestand daselbst am 17. Febr. 1904 das examen rigorosum.

Während meines Studiums besuchte ich die Vorlesungen und Institute folgender Herren Professoren und Dozenten:

Bachmann, Baumgartner, Betz†, Brunner, Cornelius, Detmold, Frey, Gierke, Goldstein, Hertwig. Hintze, Köster, Kohler, Kükenthal, v. Kupfer†, v. Lommel†, Merkel, Muther, Örtmann, Rahn, Schmarsow, Schmitt, Schmoller, Schücking, Seckel, Witkowski, Wolff, Wundt. Ihnen allen sage ich meinen besten Dank.

Es ist mir eine angenehme Pflicht, meinem hochverehrten Lehrer, Herrn Prof. Dr. R. Muther, für die Anregung zu dieser Arbeit, wie auch für die wertvollen Ratschläge und freundlichste Hilfe bei Ausführung derselben meinen innigsten Dank auszusprechen. — Ebenso danke ich herzlich Herrn Professor Dr. C. Hintze für das mir in reichem Masse bewiesene Wohlwollen.

Thesen.

1. Alle Stilwandlungen der christlichen Kunst erklären sich aus dem Wandel der kirchlichen Anschauungen.
2. Die Wandlungen, die Rembrandt als Künstler durchmachte, erklären sich aus den Schicksalen seines Lebens.
3. Es ist besser bei dem berühmten Frauenbildnis der Liechtenstein-Galerie in Wien an der Autorschaft Lionardo's festzuhalten, als es dem Verrocchio zuzuweisen.
4. Justi's Anschauungen über moderne Kunst, Velasquez II. Auflage sind unrichtig.
5. Weniger als die nationalen Eigentümlichkeiten kommt in der Kunst der allgemeine Charakter des Zeitalters zum Ausdruck.